المملكة الأردنية الهاشمية

جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

ISSN 1026-3721

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر**:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســـــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

ب- تعليمات النشر:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: [١]، [٢]، [٣] ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "   "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس**، تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودها في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محصورة بين قوسين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأسماء والمصطلحات العربية بالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآية. وتثبت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن

هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)

ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

محتويات العدد

المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

البحوث باللغة العربية

الفصل بين الشعر والدين في التراث النقدي عند العرب

د. كامل يوسف عتوم *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٢/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١

ملخّص

شغلت قضية العلاقة بين الشعر والدين أو الأخلاق الأوساط الثقافية المختلفة قديما وحديثا، وقد أثيرت بوضوح في التراث النقدي عند العرب، وأفرزت تيارات ما بين التأييد والمعارضة والتوسط. وتحاول هذه الدراسة إلقاء الأضواء على البواعث التي أدت إلى القول بضرورة الفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق في الحكم، وتحاول أيضا كشف بعض مظاهر هذا التوجه وانعكاساته على الواقع النقدي.

Abstract

The Dissociation between Poetry and Religion in the Arab Literary Critique Tradition

Dr. Kamil Atoum

The releationship between poetry and religion (or ethics) was and has been a major concern among various cultural quarters. It was certainly a hot issue in the tradition of criticism among Arab with supporters, opponents, and those in the middle: this study attempts to shed light on the incentives that led to the argument for poetry-religion dissociation in valuation. It also attempts to unveil certain features at this orientation along with its underpinnings on literary criticism.

* قسم اللغة العربية، كلية التربية بصحار - سلطنة عمان.

تعد قضية العلاقة بين الشعر والدين من القضايا القديمة الحديثة التي استرعت اهتمام الأوساط الثقافية المختلفة، وقد أثيرت بقوة في التراث النقدي عند العرب. وسنحاول إلقاء الأضواء على البواعث التي أدت إلى إيمان بعضهم بضرورة الفصل في الحكم، والكشف عن بعض مظاهر الفصل وانعكاساته على الواقع النقدي. وهذه الدراسة لم تفصل بين الدين والأخلاق من منطلق الإيمان بأنهما يصدران من معين واحد، ويتجهان إلى غاية واحدة، فإذا كان الدين هو منبت الأخلاق، وهو الرقيب عليها والمقوم لها ــ فإن الحكم بالقبول أو الرفض متشابه على كلا المستويين.

الشعر بوصفه تخييلا:

لعل أهم بواعث الفصل بين الشعر والدين في الحكم النقدي عند العرب تلك النظرة إلى الشعر بوصفه تخييلا، وهذا الفهم صدر ــ فيما صدر ــ عن أساس ديني، انطلقت بداياته من تأويلات قوله تعالى : ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون﴾(١). فقد ذهب أبو الحسن الرماني إلى أن الهيمان خلط في القول، وإن كان هذا الخلط بليغا(٢)، ورأى الزمخشري أن الهيمان قلة المبالاة بالغلو، ومجاوزة القصد فيه(٣)، وهوعند الشريف الرضي صفة " من لا رجاحة معه، وهي مخالفة لصفات ذي الحلم الرزين، والعقل الرصين"(٤)، فالنشاط العقلي الرصين على نقيض النشاط المرتبط بالخيال، ومن طبيعة الشعر أو الهيمان القول دون الفعل، والمبالغة ومجاوزة القصد، وهذه السمات التي تشير إلى الانفلات من الضوابط العقلية يصعب تقبلها وتبرير وجودها إلا في ظل فعاليات الهيمان أو التخييل.

لقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم((إن من البيان لسحرا))(٥) ، فالبيان يسحر المتلقي أو يفعل به ما يشبه السحر، وقد ارتبط لفظ السحر في القرآن الكريم بالتخييل، فقال تعالى:﴿ يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى﴾(٦)، وإذا كان الشعر سحرا وتخييلا فقد خرج من عباءة العقل، و سمح بإعادة النظر في قيمة محتوى الشعر الفكري والقيمي، و ساعد على الفصل بين الشعر وأحكام الدين التي وضعت لعالم محكوم بقبضة العقل، وساعد كذلك على تضاؤل مسؤولية الشاعر عن المحتوى الناتج عن هيمانه وملكة خياله.

إن الموقف الإسلامي من القيم السلبية كالفحش والإقذاع والهجاء، والبعد عن الحق والصواب لا لبس

---

(١) **الشعراء**: ٢٢٤-٢٢٦.

(٢) الرماني، علي بن عيسى (ت ٣٨٤هـ/٩٩٤م): **النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.** تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨، ص: ٩٢، ١٠٠.

(٣) الزمخشري، محمود بن عمر(ت ٥٣٨هـ/ ١١٤٣م): **الكشاف**، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص:١٣٣/٣.

(٤) الشريف الرضي، محمد بن الحسين(ت ٤٠٦هـ/ ١٠١٥): **تلخيص البيان في مجازات القرآن**، المكتبة العلمية، بغداد، د.ت، ص:١٧٠.

(٥) البخاري، محمد بن إسماعيل(ت ٢٥٦هـ/٨٦٩): **الأدب المفرد**، دولة الإمارات العربية، وزارة العدل،١٩٨١،ص: ٣٧٥.

(٦) **طه**: ٦٦.

فيه في عالم الواقع، ولكننا نجد بعض التغير في هذا الموقف إذا ما وجد ذلك في الشعر من منطلق الوعي بطبيعة الشعر المجازية التخييلية، أو لنقل السحرية. وقد ورد أن الرسول صلى الله عليه وسلم استمع إلى كعب بن زهير في بردته المعروفة، وكان فيها الغزل الحسي، دون أن يعترض على هذا، وقال ابن العربي:" أما الاستعارات والتشبيهات فمأذون فيها، وإن استغرقت الحد، وتجاوزت المعتاد،... وقد أنشد كعب بن زهير النبي صلى الله عليه وسلم (بانت سعاد)، ... فجاء في هذه القصيدة من الاستعارات والتشبيهات بكل بديع، والنبي صلى الله عليه وسلم يسمع ولا ينكر، حتى في تشبيه ريقها بالراح"(١). وورد أن عمر بن الخطاب أدرك عبد الرحمن بن عوف في سفر، وكان يغني له، فقال عمر": ما هذا يا عبد الرحمن ؟ فقال نقطع به سفرنا، فقال عمر: إن كنت لا بد فاعلا فخذ:

أتعرفُ رَسْما كاطرادِ المذاهبِ   لعمرة وحشا غير موقفِ راكبِ
تبدّت لنا كالشمس تحت غمامةٍ   بدا حاجبٌ منها وضنّت بحاجبِ"(٢).

وقد أفرز الوعي بطبيعة الشعر أحكاما خاصة عند الفقهاء، فالشافعي لا يرد شهادة الشاعر؛ لأن الكلام قد لا يكون محض الصدق أو بيان الكذب، وإن وجد الإفراط الذي لا يمحض أن يكون كذبا مستعلنا(٣)، وقال الغزالي:" التوسع في المدح وإن كان كذبا فإنه لا يلتحق في التحريم بالكذب، كقول الشاعر:

ولو لم يكن في كَفّهِ غير روحه   لجادَ بها فليتّق اللهَ سائله

فإن هذا عبارة عن الوصف بنهاية السخاء، فإن لم يكن صاحبه سخيا كان كاذبا، وإن كان سخيا فالمبالغة من صنعة الشعر، فلا يقصد منه إن يعتقد صورته"(٤). وذهب ابن حزم إلى إثبات حقيقة الشعر باعتباره كذبا، ولذا ـــ كما يرى ـــ منع الله نبيه قول الشعر، وقد أخرج من حد الشعر ما جاء من الحكم والمواعظ ومدح النبي، وأضاف:" وأما ما عدا ذلك فإن قائله إن تحرى الصدق فقال:

الليلُ ليلٌ والنهارُ نهارُ   والبَغلُ بغلٌ والحمارُ حمارُ
والديكُ ديكٌ والحمامةُ مثلهُ   وكلاهما طيرٌ له منقارُ

صار في نصاب من يهزأ به، ويسخر منه، ويدخل في المضاحك، حتى إذا كذب وأغرق فقال:

ألفَ السقمُ جسمَهُ والأنين   وبَراهُ الهوى فما يَستبينُ
لا تراهُ الظنونُ إلا ظنونا   وهو أخفى من أن تراه الظنونُ

---

(١) ابن العربي، أبو بكر محمد بن عبد الله(ت ٥٤٣هـ/١١٤٨م): **أحكام القرآن**. تحقيق: محمد علي البجاوي، ط٢، مطبعة الحلبي، ١٩٦٨،ص: ١٤٣٤/٣.

(٢) اليزيدي، محمد بن العباس(ت٣١٠هـ/٩٢٢م): **أمالي اليزيدي**، عالم الكتب، بيروت، د.ت، ص: ١٠١.

(٣) الشافعي، محمد بن إدريس(ت ٢٠٤هـ/٨١٩م): **الأم**. ط١، دار الفكر، ١٩٨٠ ،ص: ٢٢٤/٦.

(٤) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد(ت ٥٠٥هـ/١١١١م): **إحياء علوم الدين**. ط١، المطبعة البحرية، ١٣١٨هـ ، ص: ١١٤/٣. والبيت لأبي تمام.

قد سمعنا أنينه من قريب فاطلبوا الشخصَ حيث كان الأنينُ
لم يعش إنه جليدٌ ولكن ذابَ سُقما فلم تجده المنونُ

حسن وملح"[١].

والوعي بطبيعة الشعر في التراث النقدي يمكن أن يفسر لنا الكثير من المواقف النقدية، فقد لاحظ الأصمعي تغيرا في الشعر ما بين الجاهلية والإسلام، هذا التغير الذي جاء بفعل النهج الإسلامي في دعوته إلى التمسك بالحق والصواب،والبعد عن الفحش والإقذاع والمبالغات،ولذا قال الأصمعي: "الشعر نكد بابه الشر فإذا دخل في باب الخير ضعف"[٢]، فالخير الذي جاء به الإسلام يدفع الشعر إلى ميدان العقل، والشر في الجاهلية يمنح الشعر الحرية في الغلو والمبالغة، وذوق الأصمعي ما زال متعلقا بالنمط الجاهلي، على أن القول بهذا الضعف موقف استوجبته طبيعة المرحلة المفصلية، وواقع يشير إلى تغير في الأسلوب والطريقة المألوفة، وهذا ما حسمه القاضي الجرجاني بقوله:" فلما ضرب الإسلام بجرانه،... وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، ... فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول تبيّن اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا رشاقة ولطفا"[٣]. ولعل حسان بن ثابت الذي نعت الأصمعي شعره الإسلامي باللين[٤] ــ لم يكن بعيدا عن فهم مراوحة الشعر ما بين العقلي والخيالي، وميله إلى الجانب الخيالي، فقد سمع شعرا لعمرو بن العاص فقال:" ما هو شاعر، ولكنه عاقل"[٥].

ولقد شاعت في الأوساط النقدية مقولة:" خير الشعر أكذبه"، وهي مقولة ــ كما فسّرها عبد القاهر الجرجاني ــ تحمل دلالات فنية، وتشير إلى الكذب باعتباره تخييلا وتجويدا ومبالغة[٦]، وهذا الكذب لا يقابل قيمة الصدق أخلاقيا، بل سمة تتعلق بجوهر الشعر ، فتبعده عن الخضوع لمقاييس المنطق، وتبعد المنطق عن الخضوع لمقاييسه، ولعل هذا ما قصده البحتري ــ كما ذكر عبد القاهر ــ في قوله:

كلّفتمونا حدودَ منطقكم في الشعر يكفي عن صدقهِ كذبُه[٧].

(١) ابن حزم الأندلسي، علي بن أحمد(ت ٤٥٦هـ/١٠٦٣م): **رسائل ابن حزم الأندلسي**. تحقيق: إحسان عباس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص: ٤/٣٥٤-٣٥٥.

(٢) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم(ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م): **الشعر والشعراء**. تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦، ص: ١/٣٠٥.

(٣) القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز(ت٣٩٢هـ/١٠٠١م): **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، مطبعة الحلبي، د.ت، ص: ١٨-١٩.

(٤) المرزباني، محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ/٩٩٤م): **الموشح**. تحقيق: علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت، ص: ٧٥-٧٦.

(٥) الأصمعي، عبد الملك بن قريب (ت ٢١٦هـ/٧٣١م): **فحولة الشعراء**. تحقيق: ش. توري، ط ٢، دار الكاتب الجديد، بيروت، ١٩٨٠، ص: ١٩.

(٦) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن(ت ٤٧١هـ/١٠٧٨م): **أسرار البلاغة**. تحقيق محمود محمد شاكر ، ط١، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص: ٢٧١.

(٧) **المصدر السابق**، ص: ٢٧٠.

ومن معين هذا الفهم يقول دعبل الخزاعي:" لم يكذب أحد قط إلا اجتواه الناس إلا الشاعر؛ فإنه كلما زاد كذبه زاد مدح الناس له"(١). ويتطور هذا التوجه ليصبح الشعر المرتبط بالحقائق أكثر بعدا عن البلاغة، فقد رأى الشريف المرتضي أن الشعر مبني على التوسع والإيماء والإشارة(٢)، وأن الكلام إذا جرى كله على الحقيقة فإنه يخرج عن قانون البلاغة(٣).

وفي مجالس الخلفاء النقدية نجد بوضوح ما يؤكد الوعي بطبيعة الشعر التخييلية، فقد "أنشد راعي الإبل عبد الملك بن مروان، فبلغ قوله:

أخليفة الرحمن إنا معشرٌ حنفاءُ نسجد بكرة وأصيلا

عربٌ نرى لله في أموالنا حق الزكاة مُنزلا تنزيلا

فقال عبد الملك: ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام، وقراءة آية"(٤)، في حين نجد الخليفة عمر بن عبد العزيز الذي يطلب المعقول والحق والصواب، يقول حينما خوطب بقول الشاعر:

وإذا الدر زانَ حسنَ وجوهٍ كان للدر حسنُ وجهك زيْنا

" أعطي صاحبكم مقولا، و لم يعط معقولا"(٥). وكذلك نجد سليمان بن عبد الملك يتراجع عن محاسبة الشاعر إذا ما أفحش وبالغ، فقد أراد إقامة الحد على الفرزدق لقوله:

فبتنَ بجانبيّ مصرّعات وبتّ أفضّ أغلاقَ الختام

لولا أن درأ الفرزدق الحد عن نفسه، عندما ذكّر سليمان بقوله تعالى:" وأنهم يقولون ما لا يفعلون"(٦).

الأثر الفلسفي:

تأثرت فاعليات النقد العربي بالنهج الفلسفي الذي ساهم في استقواء التيار الذي يفصل بين الشعر والدين أو لأخلاق في الحكم النقدي، على الرغم من حرص الثقافة الفلسفية على تقدير النشاطات الإنسانية -بما فيها الشعر- التي تخدم الجانب الأخلاقي. فالفارابي يرى أن الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل؛ لأنها تقوم على التخييل(٧)، وذهب مسكويه إلى أن "المعنى الشعري لا يحتمل من النقد إلا بقدر ما يليق

(١) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت ، د.ت، ص: ٢/٢٦٩.

(٢) الشريف المرتضي، علي بن الحسين(ت ٤٣٦هـ/١٠٤٤م): **أمالي المرتضي**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧، ص: ٢/٩٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص: ٢/٣٠٠.

(٤) المرزباني، **الموشح**، ص: ٢٠٧.

(٥) ابن الجوزي، **سيرة ومناقب عمر بن عبد العزيز**. تحقيق: نعيم زرزور، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٤، ص: ١٧٢.

(٦) الزمخشري، **الكشاف**، ص: ٣/١٣٣. والآية، الشعراء: ٢٢٦.

(٧) الفارابي، أبونصر محمد بن طرخان(ت ٣٣٩هـ/٩٤٤م): **رسالة في قوانين صناعة الشعر**، ضمن كتاب: فن الشعر، أرسطو طاليس. ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص: ١٥١.

بصناعة الشعر، ولو حملنا معاني الشعر على تصحيح الفلسفة، وتنقيح المنطق لقلّ سليمه، وانتهك حريمه"، والمعاني الشعرية" مبنية على تحقيقات مغالطة الشعراء، ومذاهبهم، وعاداتهم في صناعاتهم"، وعليه فلا يصح ـــ عنده ـــ أن نطلب المعرفة والحق بشهادة الشعر؛ لأن الشعر من هذا الباب" كلام لا يصح، ودعوى لا تثبت"[١]. وكذلك كان الشعر عند ابن سينا نشاطا تخيليا[٢]، وكانت غاية الأقاويل الشعرية عند ابن رشد دفع مضرة أو استجلاب منفعة، ببسط النفوس إلى ما يراد، وقبضها عما لا يراد، بما يخيل لها في الشعر من حسن أو قبح[٣]، وجاء حازم القرطاجني المتأثر بالفلسفة ليقول:" الشعر لا يعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل"[٤].

وسنتوقف عند قدامة بن جعفر الذي قد يكون أوضح مثال على التأثر بالنهج الفلسفي، فقد رأى أن كل ما يصنع له طرف في غاية الجودة، وآخر في غاية الرداءة، وأن الصانع يسعى إلى الطرف الأجود، وفي صناعة الشعر يكون" العاجز عن هذه الغاية[غاية الجودة] من الشعراء، إنما هو من ضعفت صناعته"[٥]، وحدّد في ظل النهج المنطقي عناصر الشعر على أساس الحد والنوع والجنس، فجاءت معايير الشعر بوصفه صناعة من خلال الحديث عن عناصر الشعر وحالات تآلفها[٦].

ويقول قدامة:" إن المعاني كلها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أن لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة"، ويضيف قدامة:" وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته"[٧].

فالحرية ـــ كما يرى قدامة ـــ متاحة للشاعر في تناول أي موضوع من الموضوعات، أو أي معنى من

(١) أبو حيان التوحيدي،علي بن محمد(ت ٤١٤هـ/١٠٢٣م) و مسكويه، أبو علي أحمد بن محمد(ت ٤٢١هـ/١٠٣٠م): **الهوامل والشوامل.** تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١، ص: ١٩، ٨٥.

(٢) أرسطو طاليس: **فن الشعر**. ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص: ١٦١-١٦٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص: ٦٥-٦٦.

(٤) القرطاجني، حازم بن محمد(ت ٦٨٤هـ/١٢٨٥م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص: ٨٧.

(٥) قدامة بن جعفر(ت ٣٣٧هـ): **نقد الشعر**، تحقيق: س.أ.بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، ص: ٣.

(٦) **المصدر السابق**، ص: ٧.

(٧) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٤- ٥.

المعاني، ولا ينظر إلى المعاني من حيث جودتها أو رداءتها في ذاتها، وإنما بمقدار التجويد إلى الغاية المطلوبة؛ لأن "الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال"(١)، والمعول عليه هو الصورة المتشكلة، حيث تكون الموضوعات أو المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة.

ونلحظ تأثر قدامة بمبدأ " الهيولي والصورة" في الفكر الفلسفي(٢)، حيث طبق هذا المبدأ تطبيقا مباشرا حين ردّ ماهية الشعر إلى شكله، وقد أكد شراح أرسطو في فهمهم للصورة والهيولي" أن كل شيء مصنوع لا بدّ له من صورة وهيولى ــ شكل ومادة ــ يتركب منهما، وقالوا : إن العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل... دون صورة، لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة، تتفاوت قيمتها تبعا لما يحدث فيها من تأليف مخصوص"(٣). وقد قال أبو سليمان المنطقي:" إن كل هيولي مهيّأة لصورتها الخاصة لها، وكل صورة مهيّأة لهيولاها الخاصة لها"(٤)،" فكل ما يقوّم فإنما يتقوم بهما، ... ثم على حسب ما عليه الصورة في هذا المتقوم يكون شرف جوهره"(٥).

إن الأساس الفلسفي للعلاقة بين الصورة والهيولي دفع إلى التمسك بالنظرة إلى الشعر باعتباره صناعة، لا تتأثر بمادة المعاني، وقيمتها الأخلاقية، ومن هنا " طبق (قدامة) الأصل الفلسفي العام في المادة والصورة على مسألة صلة الشعر بالأخلاق،... ليبين أن للشعر حقيقة ذاتية صورية، هي التي تقاس بها جودة الشعر"(٦).

ولقد أفضى المنطق الأرسطي بقدامة إلى الاهتمام بعناصر الشعر وحالات تآلفها(٧)، وبما يعيب الشعر على المستوى المنطقي، مثل: فساد التفسير، والاستحالة، والتناقض(٨)، وكأنه أراد إيجاد منطق للشعر ، ينطبق تماما على أصول المنطق العقلي (٩)، ولا غرابة مع هذا التوجه أن يكون وصف الشاعر ــ عنده ــ

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٣.

(٢) الصورة عند الفلاسفة تقابل المادة، وهي ما يتميز به الشيء مطلقا، أما الهيولي فهي مرادفة للمادة، وهي جوهر في الجسم، قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال. انظر: **المعجم الفلسفي**، صليبا، جميل: دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت، ص: ٧٤٢/١، ٥٣٦/٢.

(٣) عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، مصر، ١٩٧٣، ص: ٣٤٩.

(٤) أبو حيان التوحيدي،علي بن محمد(ت ٤١٤هـ/١٠٢٣م): **المقابسات**. تحقيق: محمد توفيق حسين، ط ٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص: ٣٥١.

(٥) **المصدر السابق**، ص: ٢٣٢.

(٦) أرسطو طاليس: **كتاب أرسطو طاليس في الشعر**(نقل أبي بشر متّى بن يونس). حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص: ٢٥٧-٢٥٨.

(٧) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٩.

(٨) **المصدر السابق**، ص: ١٢٢- ١٢٦.

(٩) عباس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**. ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣، ص: ٢٨.

هو الذي يستجاد لا اعتقاده، وأن لا يوصف الشاعر بالصدق، وإنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني أن يقدمه بصورة متميزة(١)، وأن " الذي يراد به إنما هو المبالغة والتمثيل، لا حقيقة الشيء"(٢). وكل هذا ساعد على استقواء تيار الفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق في الحكم على الشعر.

الدفاع عن الشاعر:

لقد أثيرت قضية العلاقة بين الشعر والدين أو الأخلاق في الصراع النقدي الذي ينتصر لشاعر، أو يقلل من شأن آخر، وهذا الصراع خضع ــ على الأغلب ــ فيما خضع لنظرتين: الأولى تعتبر الشعر تخييلا ومبالغة، لا يحاسب الشاعر عليه، وأصحاب هذا التوجه لا يعتبرون الشعر انعكاسا لواقع الشاعر العقدي والأخلاقي، وهؤلاء من المدافعين عن الشاعر، وهم أقرب إلى التيار المعتمد على المعايير الشكلية في أحكامهم، أما النظرة الثانية، فيمثلها خصوم الشاعر المهتمين بمضامين الشعر، ومدى تطابقها مع الدين والواقع والمألوف، والحكم على الشعر من خلال ذلك، ومن ثم محاسبة الشاعر ؛ لأنهم يرون في شعره دليلا على طبيعة معتقده وأخلاقه.

وأهم الصراعات النقدية التي نرى فيها الانتصار للشاعر هي تلك الصراعات التي دارت حول أبي تمام والمتنبي، فمن المنتصرين ــ مثلاــ لأبي تمام، أبو بكر الصولي، فقد رأى أن أبا تمام رأس في الشعر، وصاحب مذهب حسن لم يبلغه فيه أحد، فأراد أن يبين فضله ومكانته، وهاجم دون هوادة كل من طعن في أبي تمام وشعره، ووصفهم بالجهل والتعصب(٣)، وحاول الصولي خلال دفاعه الفصل بين الدين والشعر في الحكم، حيث قال:" وقد ادعى قوم عليه الكفر، بل حققوه، وجعلوا ذلك سببا للطعن في شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر، ولا أن إيمانا يزيد فيه"، وذهب الصولي إلى أن قتل الخلفاء بعض الشعراء لم يكن إلا بسبب كفرهم، وكان ذلك "بإقرار وبينة، وما نقصت بذلك رتب أشعارهم، ولا ذهبت جودتها، وإنما نقصوا هم في أنفسهم، وشقوا بكفرهم"(٤).

لقد أراد الصولي الفصل بين معتقد الشاعر وشعره، والحكم على الشعر بمعايير تخص الشعر وحده، ورأى أن معايير الدين لا تحكم بالجودة أو الرداءة على الشعر، ولكنها تحكم على صحة معتقد الشاعر من خلال أقواله وأفعاله. ولكن إيمان الصولي بالفصل يهتز، حيث أظهر أن " البينة" على معتقد الشعراء تأتي أيضا من جهة الشعر، وقد قال:" على أنه ما ينبغي لجاد ولا مازح أن يلفظ بلسانه، ولا يعتقد بقلبه ما

---

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٦.
(٢) **المصدر السابق**، ص: ٣١.
(٣) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى(ت ٣٣٥هـ/٩٤٦م): **أخبار أبي تمام.** تحقيق: خليل عساكر وزميليه، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص: ٤-٥.
(٤) الصولي، **أخبار أبي تمام.** ص: ١٧٢-١٧٤.

يغضب الله عز وجل ، ويتاب من مثله"، وكأن الصولي ــ على هذا التوجه ــ إذا وجد شاعرا يقدّم شعرا متميزا، ومتضمنا في الوقت نفسه ما يصطدم مع العقيدة، فإنه يشيد بجودة شعره، ويقدمه إلى الخليفة ليقيم عليه الحد؛ ومن هنا، وليخرج من هذا المأزق، حرص الصولي كل الحرص على القول بأن شعر أبي تمام يشهد بضد ما اتهموه به، ورأى أن الذين حكموا على أبي تمام بفساد العقيدة لا يملكون أدلة، وهذا ــ عنده ــ مخالف لأوامر الله ، وسنة رسوله، وما عليه جملة المسلمين، والناس على ظاهرهم حتى يأتوا بما يوجب الكفر من فعل أو قول(١).

وفي دائرة الصراع النقدي حول المتنبي نجد في الجانب المنتصر له من يفصل بين الدين والشعر في الحكم النقدي، فهذا ابن جني ــ صديق المتنبي ــ رأى أن الآراء والاعتقادات لا تقدح في جودة الشعر(٢)، وهذا شبيه برأي الصولي في دفاعه عن أبي تمام.

ويعتبر القاضي الجرجاني خير مثال في وساطته للمدافعين عن المتنبي، فقد أراد أن ينهج نهج القضاء، وحاول ــ كما ذكر ــ التزام طريق العدل، واستيفاء الحجج(٣)، وأورد شواهد فضل المتنبي الكثيرة، ورأى أنه إذا عثرنا على زلة فيجب البحث عن عذر أو رخصة لها، فإذا لم نجد نقول:" زلة عالم،... وأي عالم سمعت به ولم يزل ويغلط ! أو شاعر انتهى إليك ذكره لم يهف ولم يسقط"(٤). والتساهل هنا في هذه العثرات وسيلة القاضي لتحقيق غايته التي يفصح عنها بقوله:" إن غايتنا فيما قصدناه أن نلحقه بأهل طبقته، ولا نقصّر به عن رتبته، وأن نجعله رجلا من فحول الشعراء"(٥).

وتوقف القاضي عند ما ورد في شعر المتنبي من أبيات تبدو كأنها تمس العقيدة، وكانت مصدر اتهام المتنبي، فقال:" والعجب ممن يُنقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة، كقوله:

يترشّفن من فمي رشفاتٍ ... هن فيه أحلى من التوحيدِ

وقوله:

وأبهرُ آيات التهاميّ أنه ... أبوكم وإحدى مالكم من مناقبِ".

وقال:" فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن

(١) الصولي، **أخبار أبي تمام**، ص: ١٧٢-١٧٣.
(٢) البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي.** دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص: ١/٢٨٢.
(٣) القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص: ٨٢، ١٧٧.
(٤) **المصدر السابق**، ص: ٤.
(٥) **المصدر السابق**، ص: ٤١٦.

تشهد الأمة عليهم بالكفر، ... والدين بمعزل عن الشعر[١].

وأحسب ــ هنا ــ أننا أمام الجرجاني في لبوس القاضي، فقد استبعد الشعر بوصفه دليلا شرعيا على ضعف عقيدة الشاعر، وهذا له سند من تأويلات قوله تعالى:" وأنهم يقولون ما لا يفعلون"[٢]. ورأى بعض الدارسين أن رأي الجرجاني يعكس إيمان عصره بالفصل بين الأدب والدين[٣]، وأن الفصل " تقليد فكري عند العرب"[٤]، وذهب أحدهم إلى أن رأي الجرجاني في الفصل بين الدين والشعر يعبر عن إقرار النقاد العرب لمبدأ " التحرر الفكري"؛ ولذا أعرب عن فرحته" بهذه "النظرات التقدمية"[٥]. ونلحظ أن هذه الآراء قد عممت وبالغت؛ لأن التيار الأخلاقي في النقد العربي لا يقل فاعلية عن التيار الذي يفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق.

وإذا كان التعصب لشاعر والدفاع عنه قد ساعد على تأكيد عملية الفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق فإن العصبية القبلية ربما ساهمت في الاتجاه نفسه، فقد قيل بأن مشيخة من قريش كانت تستحسن من نسيب عمر بن أبي ربيعة ما كانت تستقبحه من غيره[٦]، كاستقباحها شعر الفرزدق الفاحش[٧].

سيادة المعايير الفنية:

لقد كانت المعايير الفنية الوجه الأظهر في فاعليات النقد في التراث، كالحديث عن الصورة البلاغية والصياغة، واللفظ والوزن والقافية، والعناية بعناصر كالتناسب والاعتدال والجزالة والرقة، ولا غرابة أن تأخذ معالجات حسن التأليف وجودة الصنعة مساحة واسعة في النقد العربي؛ لأن هذا ضروري للتأكد من الخصائص النوعية للشعر، فالحكم على الشعر بما هو شعر يتطلب هذا، بل إن التيار الأخلاقي في النقد لم يستبعد المعايير الفنية، فهو لا يستخدم معاييره إلا بعد التأكد من تحقق الشروط الفنية.

ولا شك أن المتأمل في التراث النقدي سيجد تعلقا قويا بالشكل، وهذا التعلق لا نجده عند النقاد فحسب، بل نلحظه عند المتلقين من شتى الأوساط الثقافية والاجتماعية، ونلحظه كذلك عند من أعطى السيادة للمعايير الدينية والأخلاقية في الحكم. فالنابغة عند أبي بكر الصديق "أحسنهم شعرا، وأعذبهم

(١) القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ص: ٦٣-٦٤.

(٢) **الشعراء**: ٢٢٦.

(٣) السمرة، محمود: **القاضي الجرجاني الأديب الناقد**. ط ١، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦٦، ص: ١٦٠-١٦١.

(٤) صبحي، محي الدين: نظرية النقد الأدبي عند العرب. **مجلة الفكر العربي**، عدد٢٥، سنة٤، ١٩٨٢، ص: ٢٨٥.

(٥) قلقيلة، عبده عبد العزيز: **القاضي الجرجاني والنقد الأدبي**. ط ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص: ٢٨٨

(٦) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت ٣٥٦هــ/٩٦٦م):**الأغاني**. ط ٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨،ص: ١/١٢٢.

(٧) ابن سلام ، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هــ/٨٤٦م): **طبقات فحول الشعراء**. تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ص: ١/٤٤ ، ٣٧٣.

بحرا، وأبعدهم قعرا"، وزهير عند عمر بن الخطاب" لا يعاظل بين القول، ولا يتّبع حوشيّ الكلام"(١)، وامرؤ القيس عند علي بن أبي طالب "أصحهم بادرة، وأجودهم نادرة"(٢).

واهتم الرواة وأهل اللغة والنحو بمعايير فنية، كالجزالة وقوة البناء وحسن التشبيه، فالأخطل عند أبي عبيدة" أشبه بالجاهلية، وأشدهم أسر شعر"(٣)، وعبد الله بن قيس الرقيات" أشد قريش أسر شعر"(٤)، والجعدي" أوصف الناس لفرس" عند يونس بن حبيب(٥)، وامرؤ القيس وذو الرمة أحسن الشعراء تشبيها عند حماد الراوية(٦).

ولعل الجاحظ أكثر النقاد عشقا للشكل، فهو صاحب المقولة المشهورة: " المعاني مطروحة في الطريق، ... وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(٧)، وقال:" أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا"(٨)، وقد تساهل في إيراد المزاح والباطل في الشعر والنثر؛ لأنه يرى:" أن المزاح جد إذا اجتلب ليكون علة للجد، وأن البطالة وقار ورزانة إذا تكلفت لتلك العاقبة"(٩)، ولا يرى في ذكر أسماء العورة حرجا، ومن اعتقد بغير هذا ــ عنده ــ فهو رجل ليس له من العفاف إلا التصنع(١٠).

ونجد الكثير من الموازنات النقدية تنطلق من أسس فنية، فقد قال الآمدي:" وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، ... وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير نافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف"، واعتبر صناعة الشعر مثل أي صناعة أخرى" لا تجود ولا تستحكم إلا بأربعة

---

(١) ابن رشيق، أبوعلي الحسن(ت ٤٥٦هـ/١٠٦٣م): **العمدة**. تحقيق: محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ص: ١/١٥٤، ١٥٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص: ١/١٠٠.

(٣) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ٨/٢٩٢.

(٤) ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ص: ٢/٦٤٨.

(٥) **المصدر السابق**، ص: ١/١٢٨.

(٦) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ١٧/٣١٣.

(٧) الجاحظ، عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م): **الحيوان**. تحقيق : عبد السلام هارون، ط ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص: ٣/١٣١ـ١٣٢.

(٨) ابن رشيق، **العمدة**، ص: ١/٣١٦.

(٩) الجاحظ، **الحيوان**، ص: ١/٣٧.

(١٠) الجاحظ، عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م): **رسائل الجاحظ**. شرح وتقديم: عبد.أ. مهنا، ط ١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٨، ص: ٢/٦٢.

أشياء: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة"[(١)].

إن إقبال الناقد القديم على جماليات النص، والتعلق بما يحققه من متعة، قد ساهم في تجاهل مضامين الشعر، وما فيها من قيم وأفكار قد تتضاد مع القيم والأفكار السائدة، ومن هذا الواقع تعلق الناقد بالشعر الجاهلي، وشهد له بالتميز؛ مما ساعد على استقواء تيار الفصل بين الشعر والدين أو الأخلاق. ومع ذلك كله، يجب التنبه إلى أن وجود تيار الفصل لا يعني أن النقد العربي اتسم بسمات هذا التيار وحده، ويرى إحسان عباس أنه إذا رأينا نقدا يفصل بين الأدب والأخلاق فعلينا أن نذكر دائما وجود تيار مضاد يربط بينهما ربطا وثيقا، وعلينا أن لا نكبر أي جانب على حساب الآخر[(٢)].

إن الواقع الأعم للنقد العربي يشير إلى سيادة المعايير الفنية في الحكم، ويشير كذلك إلى استخدام المعيار الديني الأخلاقي بوصفه معيارا إضافيا، تبدأ فاعليته بعد التأكد من تحقق الشروط الفنية، وتزداد أهميته في حالات الموازنة والمفاضلة، والكشف عن جودة الشعر أو رداءته تبعا لموافقته للمبادئ والقيم السائدة أو تصادمه معها، على أن المعايرة الدينية الأخلاقية تتطلب من الناقد أولا الحكم على الشعر بما هو شعر،وتتطلب كذلك ثقافة دينية كبيرة، وأحسب أن المعري كان أهم ناقد عرض مقومات المعايرة الدينية في كتابه "زجر النابح"، فكان منها ـــ إضافة إلى سعة الثقافة بشتى ألوانها ـــ معرفة أساليب الخصوص والعموم، والحذف والوصل والتعجب والقلب [(٣)].

بعض مظاهر الصراع النقدي ما بين الفصل والوصل:

لعل المساجلة بين ابن المعتز وأبي بكر الأنباري تكشف تباين الوعي بطبيعة الشعر، وتباين الموقف النقدي حول دور الدين والأخلاق في الحكم، فقد كتب ابن الأنباري إلى ابن المعتز حينما رأى في بعض شعر أبي نواس خروجا على مبادئ الدين والأخلاق، فقال:" إن لكل ساقطة لاقطة، وإن لكلام القوم رواة، وكل مقول محمول، فكان حق شعر هذا الخليع ألاّ يتلقاه الناس بألسنتهم، ... والحسن ابن هانئ ومن سلك سبيله من الشعر الذي ذكرناه شطّار كشفوا للناس عوارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم، وحسّنوا ركوب القبائح، فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم، وعلى كل منصور أن يستقبح ما استحسنوه،... وقول هذا الخليع: تركُ ركوب المعاصي إزراء بعفو الله تعالى حض

(١) الآمدي، الحسن بن بشر(ت ٣٧٠هـ/٩٨٠م): **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**. تحقيق: السيد أحمد صقر، ط ٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ص: ١/٤٢٣، ١٢٥-١٢٦.

(٢) عباس، إحسان: **نظرة جديدة في النقد القديم**، ضمن كتاب: في النقد الأدبي، إعداد: لجنة من الباحثين، ط١، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨١، ص ١٤٧.

(٣) المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله: **زجر النابح**. تحقيق: أمجد الطرابلسي، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٥، ص: ٧-٩، ١٤-١٥، ٢٥، ٦٧، ٩٧-٩٨، ١٢٠-١٢١، ١٣٩-١٤٧،١٤٠، ١٦٩-١٧٣.

على المعاصي". وأجابه ابن المعتز:" لم يقل أبو نواس ترك المعاصي إزراء بعفو الله تعالى، ... والبيت الذي أنشده بحضرتنا:

لا تَحظر العفوَ إن كنت امرأ حرجا فإنّ حظركَهُ بالدين إزراءُ

وهذا بيت يجوز للناس جميعا استحسانه والتمثل به، ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المبرّز في ميدانه من اقتصر على الصدق، ولم يغو بصبوة، ولم يرخّص في هفوة، ولم ينطق بكذبة، ولم يُغرق في ذم، ولا يتجاوز في مدح، ولم يزوّر الباطل، ويُكسبه معارض الحق"، وأورد ابن المعتز أمثلة من الشعر الفاحش لأمرئ القيس والنابغة، وذكر أن مثل هذا الشعر ينشد في حلق المساجد، ويرويه العلماء الموثوق بصدقهم، وأن النبي صلى الله عليه وسلم، والسلف الصالح لم ينهوا عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر(١). ومن الملاحظ أن ابن الأنباري قد حكّم المعايير الدينية حينما استقبح الفحش في الشعر، واستشعر أثره في السلوك، في حين استبعد ابن المعتز المعايرة الأخلاقية على أساس ديني.

ويكشف لنا أبو حيان التوحيدي دور المعايرة الأخلاقية للشعر في عصره، والصراع حول مشروعيتها في الحكم، حين ذكر أبيات العباس بن الأحنف:

إذا أردت سُلوّا كان ناصركم قلبي وما أنا من قلبي بمنتصر
فأكثروا أو أقلّوا من إساءتكم فكل ذلك محمولٌ على القدر
وضعتُ خدي لأدنى من يطيف بكم حتى احتقرتُ وما مثلي بمُحتقر

وقال:" وأبو عبد الله المرزباني شيخنا إذا سمع هذا جنّ واستغاث، وشق الجيب وحَوْلق، وقال: يا قوم أما ترون العباس بن الأحنف، ما يكفيه أن يفجر حتى يكفر؟ متى كانت القبائح والفضائح والعيوب والذنوب محمولة على القدر؟ ... لعن الله الغزل إذا شيب بمجانة، والمجانة إذا قرنت بما يقدح في الديانة. ورأيت أبا صالح الهاشمي يقول له: هوّن عليك يا شيخ، فليس هذا كله على ما تظن، القدر يأتي على كل شيء، ويتعلق بكل شيء،... وما هذا التضايق والتحارج في هذا المكان، والشاعر يهزل ويجد، ويقرب ويبعد، ويصيب ويخطئ، ولا يؤاخذ بما يؤاخذ به الرجل الديان، والعالم ذو البيان"(٢)، فالمرزباني حكم بمعيار ديني، حيث رأى في الشعر ما يدل على الفجور، فاستقبح الغزل إذا شيب بمجانة تقدح في الديانة، في حين رفض الهاشمي محاكمة الشاعر على مضامين شعره، ومعاملته معاملة الفقيه أوالعالم.

وقد نجد تساهلا أمام الشعر الذي يخرج على القيم الأخلاقية، وهذا يخضع لبنية الناقد الأخلاقية، وما

(١) الحصري، إبراهيم بن علي(ت ٤٥٣هـ/١٠٦١م): **جمع الجواهر**. نشره: محمد أمين الخانجي، مطبعة الرحمانية، مصر، ١٣٥٣هـ، ص:٣٣-٣٤.

(٢) أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد(ت ٤١٤هـ/١٠٢٣م): **الإمتاع والمؤانسة**. تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص: ٢/١٧٧-١٧٨.

يؤمن به، ويرجع أيضا إلى تباين وجهات النظر حول حدود الأخلاقي وغير الأخلاقي؛ أما النقاد الذين رأوا في بعض الأشعار ما يصطدم مع مبادئ العقيدة، فقد أظهروا الريبة والحذر في التعامل معهـــا، وتركـــزت آراؤهم حول استهجان هذا الشعر واستقباحه، ولعل بعض هذا الشعر كان من الصراحة بحيث يصعب على شعارات التخييل والمبالغة تبريرها؛ ولذا نرى الكثير من النقاد يستهجن الشعر الذي قـــد يظهـــر العبـــث والاستهتار بمبادئ العقيدة، فهذا مهلهل بن يموت استغرب الشعر الذي سماه" كفريات أبي نـــواس"، ورأى أنه لا يوجد عذر في البوح به(1)، وذهب ابن وكيع التنيسي إلى أن هذا اللون من شعر المتنبي يخرج من حد الكبر إلى حد الكفر، ورأى أن محبة تجويد الكلام لا تبرر وجود هذا النمط(2)، بـــل إن الثعـــالبي الأكثـــر تساهلا في الشأن الأخلاقي كان مستهجنا لإفراط المتنبي في بعض أبياته، وقال:" للإسلام حقه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولا وفعلا ونظما ونثرا"(3)، وأورد العسكري أشعارا سماها" كلام الملحدين"، وقال:" قبّحهم الله، لقد أعظموا القول، و لم ينتفعوا إلا بالفضيحة في الدنيا والآخرة"(4)، وهذا الـــشعر ـــ عنده ـــ " مردود لا يشتغل بالاحتجاج له، والتحسين لأمره"(5)، والشعراء من هذه الطبقة عنـــد المعـــري يجب لعنهم والتبرؤ منهم(6)، واستهجن عبد القاهر الجرجاني العبث والهزل الذي يمس العقيدة في الشعر(7)، ورفض ابن شرف هذا اللون من الشعر، ورأى أن المعاني ليست ضيقة حتى يستعان عليها بالكفر(8).

وقد يتهم الشاعر بالكفر والزندقة أو الفسق؛ لما يتضمنه شعره مما قد يبدو متضادا مع المبادئ والقـــيم، وإن نجا بعضهم انطلاقا من الإيمان بأن الشعراء يقولون ما لا يفعلون، ولسيطرة النظرة إلى الشعر باعتبـــاره تخييلا ومبالغة. والاتهام بالكفر أو الزندقة أخطر اتهام يمكن أن يواجهه شاعر أو كاتب أو عالم، وقد دفـــع إلى هذا الواقع ـــ فيما أرى ـــ السلطة السياسية، وتشدد بعض المذاهب، فالسلطة السياسية قد تـــرى في الشعر المتضاد مع المبادئ والقيم تحديا لمهابتها ومهمتها في الحفاظ على الدين، ومن هنا نسمع بأن الوليـــد

(١) ابن يموت، مهلهل (ت ٣٣٤هـ/٩٤٥م): **سرقات أبي نواس.** تحقيق: محمد مصطفى هدارة، دار الفكر العربي، د.ت، ص: ١٤٤-١٤٦.

(٢) ابن وكيع، الحسن بن علي التنيسي(ت ٣٩٣هـ/١٠٠٢م) : **المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره.** تحقيق: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٢، ص: ٢٠٣.

(٣) الثعالبي، أبو منصور(ت ٤٢٩هـ/١٠٣٧م): **يتيمة الدهر.** ط ١، مطبعة الصاوي، مصر، ١٩٣٤، ص: ١/١٦٨.

(٤) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله(ت ٣٩٥هـ/١٠٠٤م): **ديوان المعاني**، مكتبة المقدسي، د.ت، ص: ٢/٢٥١.

(٥) العسكري،أبو هلال الحسن بن عبد الله(ت ٣٩٥هـ/١٠٠٤م): **الصناعتين.** تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢، دار الفكر العربي، د.ت، ص: ٣٧٦.

(٦) المعري، **زجر النابح**، ص: ٢٢-٢٣.

(٧) الجرجاني، عبد القاهر ، **أسرار البلاغة**، ص: ٢٣٣.

(٨) ابن شرف، محمد بن سعيد القيرواني(ت ٤٦٠هـ/١٠٦٧م): **رسائل الانتقاد.** تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، ط ١، دار الكتاب الجديد، بيروت،١٩٨٣، ص: ٣٧.

بن عبد الملك قتل الشاعر وضاح اليمن لتشبيبه بفاطمة بنت عبد الملك(١)، وأن سليمان بن عبد الملك نفى الأحوص؛ لأنه شبب بنساء المدينة(٢)، وقد قيل بأن الرشيد حبس أبا نواس لقوله:

ما جاءنا أحدٌ يخبر أنه ... في جنة من مات أو في نار(٣).

وتصدت بعض الاتجاهات الفكرية بقوة للشعراء الذين يترآى في شعرهم ما يصدم الحس الديني، ويتضح هذا عند المعتزلة، فقد هاجم واصل بن عطاء بشارا، وهدده بالقتل، وقال: "أما لهذا الأعمى من يقتله"(٤)، وكان أبو الهذيل العلاف المعتزلي يلعن العباس بن الأحنف، ويقول بأنه" يعقد الكذب والفجور في شعره"، ورأى القاضي أحمد بن أبي دواد في بعض شعر أبي نواس ما يمس الدين، ولعنه لقوله:

يا أحمد المرتجى في كلِّ نائبةٍ ... قم سَيدي نعص جبارَ السماواتِ(٥).

ازدواجية المعايير:

إن أكثر الظواهر شيوعا في التراث النقدي هي ازدواجية المعايير ما بين الفني والديني أو الأخلاقي، والتفاوت الواضح بين النظرية والتطبيق، سواء أكان ذلك عند أنصار التيار الأخلاقي أم أنصار تيار الفصل.

وصدرت هذه الازدواجية منذ فعاليات النقد الأولى، فهذا ابن أبي عتيق يستقبح التعبير الحسي الصريح في غزل عمر بن أبي ربيعة، ومن ذلك تعليقه على قول عمر:

حبذا أنت يا بغوم وأسما ... ء وعيص يكننا وخلاءُ

"ما أبقيت شيئا يتمنى يا أبا الخطاب إلا مرجلا يسخن لكم فيه الماء للغسل"(٦)، وسمعه مرة يقول:

فما نلتُ منها محرما غير أننا ... كلانا من الثوب المطرف لابسُ

فقال:" أبنا يلعب ابن أبي ربيعة؟ وأي محرم بقي؟ "، ويسافر إلى مكة ليسأل عمر:" أما زعمت أنك لم تركب حراما قط؟ قال: بلى، قال: فما قولك: كلانا من الثوب المطرف لابس ؟ فقال له: إذا أخبرك: خرجت بعلة المسجد، .. فأخذتنا السماء، فأمرت بمطرفي، فسترنا الغلمان به لئلا يروا بها بلة فيقولوا :هلا استترت بسقائف المسجد؟ فقال له ابن أبي عتيق: يا عاهر، هذا البيت يحتاج إلى حاضنة"(٧)، ولا يخفى

---

(١) الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ٦/٢١٣.

(٢) ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ص: ٢/٦٥٦.

(٣) عبادة، سعيد : **أبو العلاء الناقد الأدبي**، ط ١، دار المعارف القاهرة ،١٩٨٧، ص: ٣٠٩-٣١٠.

(٤) المبرد، أبو العباس محمد بن اليزيد(ت ٢٨٥هـ/٨٩٨م): **الكامل**، تحقيق: محمد أحمد الدالي، ط ١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦، ص: ٣/١١١٣.

(٥) المرزباني، **الموشح**، ص: ٣٣٩، ٣٦٤-٣٦٥.

(٦) الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ١/١٦٥.

(٧) المبرد، **الكامل**، ص: ٢/٧٨١-٧٨٢.

استقباح ابن أبي عتيق لصورة الفحش، فهو لا يريد من عمر أن يخرج على القيم السلوكية المطلوبة، سواء أكان ذلك على مستوى الواقع المعاش أم المضمون الشعري المعبر عن هذا الواقع. ومع ذلك نجد ابن أبي عتيق يستخدم المعيارين: الفني والأخلاقي في تقييم شعر عمر، فقد قال:" لشعر عمر لوطة بالقلب، وعلق بالنفس، ودرك للحاجة، ما ليس لشعر غيره، وما عصي الله عز وجل بشعر أكثر مما عصي بشعر عمر، وخذ عني ما أصف لك: أشعر قريش من دُقّ معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وأنارت معانيه، وأعرب عن صاحبه"[1].

وظهرت الازدواجية في بيئة اللغويين، رغم تعلقهم بالبحث اللغوي الأقرب إلى الجانب الفني، فقد قال أبو عمرو بن العلاء:" ما أحد أحب إليّ شعرا من لبيد بن ربيعة؛ لذكره الله عز وجل، ولإسلامه، ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رحى بزر"[2]، وقال أبو عمرو الشيباني:" لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفث لاحتججنا بشعره؛ لأنه محكم القول"[3]. ونرى أن كلا الناقدين قد استخدم المعيار الأخلاقي والمعيار الفني في الحكم، فابن العلاء أحب شعر لبيد لما فيه من قيم وخير، ولكن شعره رحى بزر بالمعيار الفني، والشيباني أعجب بشعر أبي نواس؛ لأنه محكم القول، لكنه لا يحتج بشعره بسبب تطبيق المعيار الأخلاقي الذي لا يستحسن الرفث في الشعر.

وحاول الأصمعي أن يمنح صفة الفحولة لمن يستحقها من الشعراء، فحاتم الطائي وعروة بن الورد ليسا بفحلين، وإن كانا شاعرين كريمين، وعنترة شاعر فارس وليس بفحل، وتظهر محنة الأصمعي في محاولته منح صفة الفحولة لشعراء مسلمين، لأنه لا يستطيع تجاهل التوجه الإسلامي في عملية الحكم، فذهب يحكم بالمعيارين: الفني والأخلاقي معا، حيث كان يثبت صفة الفحولة لبعض الشعراء، وفي الوقت نفسه يؤخرهم عن رتبهم بفعل المعايرة الدينية الأخلاقية، فقد قال عن الشمّاخ وأخيه مزرّد:" الشماخ فحل، ومزرد ليس دون الشماخ، ولكنه أفسد شعره بما يهجو الناس[4]، وقال عن الشاعر السيد الحميري الذي عرف بسببه للسلف:" قبّحه الله ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه، ولولا ما في شعره ما قدمت عليه أحدا في طبقته"[5]، أما الحطيئة فقد" أفسد مثل هذا الشعر الحسن بهجاء الناس، وكثرة الطمع"[6]، وتحرج الأصمعي من وضع جرير والفرزدق والأخطل في مراتبهم، وقال:" لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن، ولا

---

(١) المرزباني، **الموشح**، ص: ٢٦٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص: ٨٤.

(٣) ابن المعتز، أبو العباس(ت ٢٩٦هـ): **طبقات الشعراء**. تحقيق: عبد الستار فراج، ط ٢، دار المعارف، مصر، د.ت، ص: ٢٠٢.

(٤) الأصمعي، **فحولة الشعراء**، ص: ١٢،١٤.

(٥) الأصفهاني، **الأغاني**، أبو الفرج ص: ٢٢٧/٧.

(٦) **المصدر السابق**، ص: ١٤٢/٢.

أقول فيهم شيئا؛ لأنهم إسلاميون"[١].

ونرى الجاحظ ــ رغم عشقه للشكل ــ يجمع بين الاهتمام بالصناعة والمعنى، فقد أورد أن أحسن الكلام ما " ألبسه (الله) من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة،... فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا،... صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"، كما حذّر من "المعنى الحقير الفاسد، والدنيء الساقط"[٢]، وهو تعبير يعج بالحس الأخلاقي. وفي بعض تطبيقاته أخذ على أبي عمرو الشيباني استحسانه:

لا تحسبنّ الموتَ موتَ البلى ... فإنما الموتُ سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا ... أفظع من ذاك لذلّ السؤال

وقال ساخرا :" وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، ولولا أن أدخل في بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه"[٣]، فحكم بمعيار فني، ولم يحفل بالمعنى؛ لأن التعبير غير متميز، ولكن مما يدل على ازدواجية المعايير عنده أن هذين البيتين كانا من مختاراته بين طائفة الأمثال والحكم السائرة في مكان آخر[٤].

وتحدث ابن قتيبة عن اللفظ والمعنى، واللفظ عنده يقابل الشكل أو الأسلوب، والمعنى يمثل الفكرة والقيم الأخلاقية، وقد قسم الشعر إلى أربعة أضرب، فكان أفضلها ما حسن لفظه وجاد معناه، وأقلها شأنا ما تأخر لفظه ومعناه[٥].

وربط ابن طباطبا قيمة الشعر بمدى تقبل الفهم له، والفهم ــ عنده ــ يتقبل الشعر الحسن، ويرفض الرديء لأنسه بأنماط من الكلام، واستيحاشه من أنماط أخرى، على أن الأنس قرين الاعتدال المرتبط بالعدل والصواب والحق والمألوف، والاستيحاش قرين الكلام الجائر والخطأ والباطل والمحال والمجهول[٦]، فأصبحت المعايرة الأخلاقية ملازمة للمعايرة الفنية في الحكم، وهذا ــ كما قيل ــ "يجعلنا نعيد النظر فيما ردده بعض الدارسين عن فصل النقاد العرب ــ بإطلاق ــ بين الشعر والأخلاق"[٧].

ونجد الازدواجية في المعايير عند المدافعين عن شاعر بعينه، حيث أظهروا الفصل بين الشعر والدين أو

(١) الأصمعي، **فحولة الشعراء**، ص: ١٢.

(٢) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(ت ٢٥٥هـ/٨٦٨م): **البيان والتبيين.** تحقيق: عبد السلام هارون ، ط ٤، بيروت، د.ت، ص: ٨٣/١، ٨٥-٨٦.

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ص: ١٣١/٣.

(٤) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص: ١١٧/٢.

(٥) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص: ٦٦/١-٦٨.

(٦) ابن طباطبا، محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ/٩٣٣): **عيار الشعر.** تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص: ٤٣.

(٧) عصفور، جابر: **مفهوم الشعر.** ط ٣، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص: ٦٥.

الأخلاق، دفاعا عن الشاعر وعقيدته، فالقاضي الجرجاني المنافح عن المتنبي يطبق المعايير الأخلاقية إذا كان الحديث عن غير المتنبي، فقد قال:" فأما القذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن، وتصحيح النظم"، واستقبح بعض أبيات أبي نواس؛ لما فيها من فحش، واستحسن الشعر الذي لا يتجاوز العادة والمألوف، كما هو شعر البحتري(١).

كما نجد عند بعض من يعتمد ــ في الأساس النظري ــ الأسس الفنية تجاهلا لهذه المنطلقات في الجانب التطبيقي، إذا أراد الانتقاص من شاعر بعينه، فهذا الآمدي ــ كما مر ــ يهتم بالمعايرة الفنية، ولكنه توقف عند الكثير من أبيات أبي تمام ، واستقبحها على أساس ديني أخلاقي، وذلك كتعليقاته الواردة على قول أبي تمام:

رضيتُ وهل أرضى إذا كان مسخطي　　　من الأمر ما فيه رضا من له الأمرُ

وقوله:

الودّ للقربى، ولكن عُرْفه　　　للأبعد الأوطان دون الأقربِ(٢).

وهذا ابن وكيع التنيسي يرى" أن الصدق غير ملتمس من الشاعر، وإنما المراد منه حسن القول في المبالغة في الوصف"(٣)، ولكن ابن وكيع يتخلى عن عدم التماسه الصدق من الشاعر إذا ما اقترب المتنبي مما يمس الدين، أو مما يجعله ابن وكيع كذلك، وعابه من هذا الوجه في غير مرة، كتعليقاته الواردة على قول المتنبي:

سَعوا للمعالي وهم صبية　　　وسادوا وجادوا وهم في المهودِ

وقوله:

زعيما للقنا الخطيّ عزمي　　　بسفك دم الحواضر والبوادي

وقوله:

أو كان صادف رأسَ عازر سيفُه　　　في يوم معركة لأعيا عيسى

وقوله:

فجعلتُ ردّي عرْسَه كفارة　　　من شربها، وشربتُ غير أثيم(٤)

وحدّثنا قدامة بن جعفر بفعل المؤثرات الفلسفية المنطقية ــ كما ذكرنا ــ عن معايير تقيس جودة الشعر بغض النظر عن المادة أو المعاني، من حيث جلالها أو هوانها ،ولكنه ألحّ على تحقق جودة أغراض

(١) القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص: ٢٤،٢٩، ٥٩.
(٢) الآمدي، **الموازنة** ، ص: ١/١٧٥، ٢١١-٢١٢.
(٣) ابن وكيع، **المنصف** ، ص: ٢-٣.
(٤) **المصدر السابق**، ص: ٢٠٣، ٢٦١-٢٦٢، ٢٦٧.

الشعر، ضمن مخطط أخلاقي، يعطي كل غرض ما يناسبه من الفضائل، ففي المدح عاب قدامة المدح بالأجداد، والأوصاف الجسمية، ودعا إلى التمسك بالفضائل النفسية، أما الهجاء فيكون بسلب تلك الفضائل[١]، فتتحقق الغاية الأخلاقية من خلال تحقير النقيض، ويصل الأمر إلى أن قدرة الشاعر على استيعاب الفضائل الخاصة لكل غرض جزء من عملية التجويد، وقد قال:" والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها، و لم يقتصر على بعضها"[٢]. لقد أراد قدامة أن يفصل بين الشعر والأخلاق ، ويحكم بمعايير تخص صناعة الشعر، وأراد كذلك الحكم على جودة أغراض الشعر بمعايير أخلاقية، فالأخلاق في عملية الحكم ــ على هذا التوجه ــ تبقى في حركة متأرجحة، ما بين الاهتمام بها في الأغراض، والانفصال عنها في أصول الصناعة.

وقد رأينا في موقف الفلاسفة النقاد أن الأقاويل الشعرية عندهم كاذبة بالكل؛ لأنها تقوم على التخييل، ولفظة الكذب هنا لا تقلل من قيمة الشعر، أو تلغي الغاية الأخلاقية، وإنما لتمييز الأقاويل الشعرية عما يعتمد على البرهان، ويكون صدقا كله[٣]. وقد ذهب الفارابي إلى أن الأقاويل الشعرية تركّب من أشياء، تخيّل في الأمر شيئا أفضل أو أخس[٤]، فالشاعر يرسم صورة، قد تكون محببة أو كريهة منفرة، وكأنه يقصد حدوث سلوك معين عند المتلقي باستفزازه إليه، واستدراجه نحوه[٥]، والشعر عند الفارابي نافع ممتع، فمنه ما يستعمل في أمور الجد، وهي الأشياء النافعة في الوصول إلى السعادة، ومنه ما يستعمل في" أصناف اللعب" للمتعة[٦]، والإيمان بالفائدة والمتعة يغذي ازدواجية الحكم عنده. ويرى زكي نجيب محمود أن الفارابي قد حل مسألة الفصل حلا وسطا، حيث طبق المعايير الفنية في بناء الصورة الخيالية، وفتح المجال كي تأخذ المعايير الأخلاقية دورها، فإذا كانت الصورة محببة إلى النفس سلكت على هداها، وإذا كانت الصورة منفرة كفّ المتلقي عن مزج نفسه بها[٧]. ويجب أن نحذر الخداع، وذلك حينما نقف عند بعض المقولات النقدية الفلسفية التي تقلل من شأن مادة الشعر وتهتم بما يقع في المادة من تخييل، كقول حازم القرطاجني:"الشعر لا يعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل"[٨]؛ لأن هذا لا يعني تجاهل القيم الأخلاقية، وإعلاء شأن الأبعاد الجمالية، بل قد يعني تأكيد القيمة الجمالية بوصفها سبيلا لا غنى عنه

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص: ٢٨- ٤٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص: ٢٩.

(٣) عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص: ٢١٧-٢١٨.

(٤) الفارابي، محمد بن طرخان(ت ٣٣٩هـ-٩٥٠م): **إحصاء العلوم**. تحقيق: عثمان موافي، ط ٣،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٨، ص: ٨٣.

(٥) الفارابي: **كتاب الشعر**. تحقيق: محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، عدد ١٢، ١٩٥٩، ص:٩٤.

(٦) الفارابي: **الموسيقى الكبير**. تحقيق: غطاس عبد الله خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص: ١١٨٤.

(٧) محمود، زكي نجيب: **فلسفة وفن**، مكتبة الأنجلو مصرية، د.ت، ص: ١٠٣-١٠٤.

(٨) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص: ٨٧.

حتى يحدث الشعر آثاره في سلوك المتلقي[1].

ولعل بعض الدراسات في الإعجاز القرآني ساهمت في ازدواجية المعايير ما بين الفني والأخلاقي، فالباقلاني حاول إثبات الإعجاز بطريقتين، كل منهما تكمل الأخرى، الأولى: حسن النظم وبراعته، والثانية: محتوى هذا النظم القائم على نموذج مثالي من الحق والصدق والخير، فالقرآن الكريم عند الباقلاني" سَمْت شريف،... من حكمة وأحكام،... وتعليم أخلاق زكية،... ومواعظ نافعة،... ونواه زاجرة عن القبائح والفواحش،... تجد فيه الحكمة وفصل الخطاب، مجلوة عليك في منظر بهيج، ونظم أنيق، ومعرض رشيق". ولا يخفى تأكيد هذا النموذج المثالي الأخلاقي والفني في هذا السمت الشريف، في حين كان الشعر عنده" سمت قد تناولته الألسن، وتداولته القلوب، وانثالت عليه الهواجس، وضرب الشيطان فيه بسهم، وأخذ منه بحظه"[2]، ومن هنا رأى الباقلاني أنه يمكن الحكم على الشعر بالمعيارين الفني والأخلاقي؛ لنرى مدى التميز، مستحضرا النموذج القرآني الذي لا يمكن لأي كلام أن يطاوله ، خاصة في الجانب الأخلاقي، فقد ذهب الباقلاني إلى أن الكلام يجب أن يخدم الغرض، مع البعد عن المستكره والمبتذل والركيك، وعلى الشاعر أن يتنبه إلى ما يقع في الشعر من تفاوت ما بين حكمة حسنة وسخف مستشنع[3]، وقد توقف عند معلقة امرىء القيس، وكان المعيار الأخلاقي وسيلته الأولى في الحكم على الشعر[4].

ومن الصعب العثور على نقد يستبعد المعايرة الأخلاقية تماما في تراثنا، إلا إذا توقفنا عند بعض الآراء النقدية، دون النظر في جملة آراء الناقد على المستويين: النظري والتطبيقي. ولعل الاستثناء الوحيد هو موقف الصوفية من تأويل الشعر الغزلي، حيث تنتفي ضرورة المعايرة الأخلاقية للشعر، وهذا الفهم يتعلق بعملية تأويل للشعر في مجالس الخواص الصوفية فحسب، فالغزالي حذر في غير مرة من أثر شعر الغزل الحسي ، ولكن تحذيره اقتصر على تداول مثل هذا الشعر في مجالس العامة؛ لأن" بواطنهم مشحونة بالشهوات،... فلا تحرك الأشعار من قلوبهم إلا ما هو مستكن فيها"، أما في مجالس الخواص الصوفية فلا ضرورة للمعايرة الأخلاقية؛ لأن قلوبهم عند الغزالي مستغرقة بحب الله تعالى، و"أولئك لا يضر معهم الشعر الذي يشير ظاهره إلى الخلق، فإن المستمع يترل كل ما سمعه على ما يستولي على قلبه [5].

---

(١) عصفور، جابر، **مفهوم الشعر**، ص: ١٩٠.

(٢) الباقلاني، محمد بن الطيب(ت ٤٠٣هـ/١٠١٢م): **إعجاز القرآن**. تحقيق: السيد أحمد صقر، ط ٣، دار المعارف، مصر، د.ت، ص: ٣٠١-٣٠٢.

(٣) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص: ١١٧، ١٧١.

(٤) **المصدر السابق**، ص: ١٦٠-١٧٠.

(٥) الغزالي، **إحياء علوم الدين**، جـ: ١/٣٥-٣٦، ٢/٢٨٢، ٣/٢٢٨.

فالصوفي يتجاوز دلالات الشعر الظاهرية، ويتخذ من لغة الغزل رموزا للعبور إلى عالم الباطن، وقال الغزالي:" لا يظن جاهل أن المستمع لأبيات فيها ذكر الفم والصدغ، إنما يفهم منها ظواهرها[١]، فليس من شرط تخيل المتلقي موافقة مراد الشاعر ولغته، وهذا ما أكده الغزالي في غير مرة، وقد قال:" وليس على المستمع مراعاة مراد الشاعر من كلامه، بل لكل كلام وجوه، ولكل فهم في اقتباس المعنى منه حظوظ[٢]، وقال:" وأما قول الشاعر فيجوز تنزيله على غير مراده"[٣]. ومن المثير أن يسبق هذا الفهم بعض آراء النقد الحديث التي أعطت المتلقي سلطة واسعة في تأويل النص.

الإشكال القديم الحديث:

لم تنته الأبحاث النظرية الجمالية والنقدية إلى نتيجة حاسمة في تحديد طبيعة العلاقة بين الأخلاقي والجمالي، وفي تأكيد إمكانية الفصل التام بينهما، وهذا ما جعل (شارل لالو) يشبه هذه العلاقة بعلاقة الرجل بالمرأة، حيث تكون ـــ كما ذكر ـــ زواجا أو طلاقا أو اتحادا حرا أو صداقة، فالزواج ـــ بحسب الشائع ـــ حياة كئيبة، وتضحيات شاقة، والطلاق هو حل المتزمتين، والاتحاد الحر فوضى دائما، والصداقة هي الأفضل، وإن كانت صداقة صعبة نادرة[٤]. ومن هنا تبدو عملية الفصل التام بعيدة المنال، خاصة وأن الإنسان بطبيعته حاول أن يجعل لكل شيء قيمة تتصل بفائدته أو ضرره، وأراد من الشعر أن يقدم الفائدة والمتعة أيضا، وهذا ما أثر على نقد الشعر، وتعرض لنا (إليزابيث درو) هذا الواقع بقولها: "ومنذ الزمن الغابر ظل النقاد يتطلبون ثنائية أخرى في الشعر، فهو يجب أن يمتع ويوجه، والبحث عن الإثارة الخلقية في الشعر غريزة عميقة في الإنسان"[٥]، ورأى (كوليردج) أننا لا نستطيع الاستغناء عن الحاسة الخلقية في تعاملنا مع الشعر[٦]، فالشعر ينطوي لا محالة على الأخلاق والفكر، ويصعب تصوره شكلا قائما في فراغ.

ويعترف (ت. س. إليوت) بصعوبة الفصل بين الأحكام الأدبية والدينية، حيث يقول: "إنني مقتنع بأننا فشلنا في توضيح كيف نفصل أحكامنا الأدبية كلية عن أحكامنا الدينية إذا كان هناك إمكانية للفصل الكامل،... ولكن الفصل غير موجود، ولا يمكن حدوثه أصلا"[٧].

أضف إلى هذا أن بعض التوجهات في أوساط البحث الجمالي والنقدي عند الغرب ترى أن الكشف

(١) الغزالي، **إحياء علوم الدين**، جـ: ٢/٢٨٨.

(٢) **المصدر السابق**، جـ: ٢/٢٨٢-٢٨٣.

(٣) **المصدر السابق**، جـ: ٢/٢٨٨.

(٤) شارل لالو: **الفن والأخلاق**. ترجمة: عادل العوا، الشركة العربية للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، ١٩٦٥، ص: ٧.

(٥) اليزابيث درو: **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**. ترجمة: محمد الشوش، منشورات مكتبة ميمنة، بيروت، د.ت، ص: ٣٣.

(٦) بدوي، محمد مصطفى: **كوليردج**. دار المعارف، مصر، د.ت، ص: ٧٩.

(٧) T.S.Eliot To Criticize the Critic and other writings, London, 1978: 392.

عن عظمة الفن يحتاج إلى معيار إضافي، وأن العظمة قد تأتي من جانب المضمون، وذهب (نورمان فورستر) إلى أن النقد الأدبي حكم جمالي وأخلاقي، وأن الحكمين ضروريان لتحديد عظمة الأعمال الأدبية، وهما متداخلان بشكل جوهري، تماما كما في الوحدة العضوية للعمل الأدبي نفسه(١)، كما أكد (ت.س.إليوت)أن تحديد عظمة الأدب لا يتم بالمعايير الأدبية وحدها، وإن وجب علينا التأكد أولا من أن الأدب الذي أمامنا هو أدب بالمعايير الأدبية(٢).

ولعل الخروج من إشكال قبول الفصل أو رفضه قد وجد حلا فيما ألمحت إليه بعض ملاحظات النقاد العرب القدامى، وذلك بقبول الفصل وقبول رفضه في آن، وقد يبدو هذا القول متناقضا، ولكن المتأمل لهذه الإلماحات يجد الجمع بين النقيضين أمرا مقبولا. فالناقد أقر بتنوع الثقافة والميول والطباع، وهذا يعني تنوع الاختيارات والأذواق، فمثلا لا يستحسن الملوك ــ كما يرى أبو العتاهية ــ شعر الزهد، وأشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء(٣)، والناس عند ابن طباطبا مختلفون في صورهم وعقولهم وشمائلهم وأخلاقهم، ولكل منهم في استحسان الشعر اختيار يؤثره، وهوى يتبعه(٤)، والناس كذلك عند حازم القرطاجني يولعون بما له علقة بطباعهم وميولهم، فهناك من يحب وصف القيان والخمر، وهناك من يحب وصف الحرب وإطعام الضيف(٥)، وتبعا لهذا الواقع فالنقاد ــ كما يرى الباقلاني ــ مختلفون في معاييرهم، فمنهم من يختار المتانة والرصانة، أو الرقة والسلاسة، ومنهم من يختار الغموض والغرابة، وآخرون يفضلون الشعر لصدق معناه(٦).

فالناقد القديم ــ كما يبدو ــ أقر بالحرية في الاختيار و الاستحسان، وبالتالي كان للناقد حرية اختيار المعيار الذي يريده، تبعا لبنيته الثقافية والأخلاقية، وهذا يعني الإقرار بتنوع الغايات الكامنة وزوايا النظر، وقد لخصّ لنا عبد القاهر الجرجاني هذا الواقع بقوله:" إن سبيل الكلام سبيل ما يدخله التفاضل، وإن للتفاضل فيه غايات، ينأى بعضها عن بعض، ومنازل يعلو بعضها بعضا"(٧). وعللّ أبو حيان التوحيدي

(١) حمادة، إبراهيم: **مقالات في النقد الأدبي.** دار المعارف، د.ت، ١٤٦-١٤٧. وانظر: غراهم هو: مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٥، ص: ٢٠.

(٢) طائفة من الأساتذة المتخصصين: **حاضر النقد الأدبي**، مقالات في طبيعة الأدب. ترجمة: محمود الربيعي، ط ١، دارالمعارف، مصر، ١٩٧٥، ص: ٥٨، وانظر: ويلبر.س. سكوت: **خمسة مداخل إلى النقد الأدبي.** ترجمة: عناد غزوان وجعفر الخليلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٦٨، ص:٣١.

(٣) الأصفهاني، **الأغاني**، ص: ٤/٧٢.

(٤) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص: ٤٥.

(٥) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص: ٣٧٤-٣٧٥.

(٦) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص: ١١٣-١١٤.

(٧) الجرجاني، عبد القاهر: **الرسالة الشافية**، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨. ص: ١١٧.

تنوع المعايير في الحكم على الأشياء بالحسن أو القبح، وذلك برد القضية إلى الأساس الذي يعتمده الناقد أو المتلقي، حيث قال:" ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشئ صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك"[١].

(١) أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، ص: ١/١٥٠.

المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنـــزيل

د. حسين عباس الرفايعة *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/٤

ملخّص

يرمي هذا البحث إلى الكشف عن ظاهرة المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنـــزيل على غير ما ذهب إليه النُّحـــاة من وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه؛ لذا نهض هذا البحث على تعريف المغايرة لغة واصطلاحاً، وبيـــان شـــرطها، وداعي المصير إليها ، إذْ أُديرت على المعنى الذي استدعى تلك المغايرة، مع بسط القول في أنظار المفسّرين واللغويّين، وجمع أشتات هذه الظاهرة ، وتقسيم مسائلها التي جرَت في مدار المغايرة في العَدَد (إفراداً، وتثنيّـــة، وجمعـــاً) ، و(التـــذكير والتأنيث) ، وخلص البحث إلى أنّ هذه المغايرة في لغة التنـــزيل لم تخرج على طريق العرب في التعبير ، وأنّها أمر سمـــاعيّ لا يجوز لنا أن نقيس عليه .

Abstract

Disagreement between Pronouns and their References the Language of the Holy Quran

Hussein A. Rafaiyah, Ph. D.

This study sheds light on the disagreement between pronouns and their references in the Language of the Holy Quran . This phenomenon, goes against the Arab Syntacticians' semi consensus on the full agreement between pronouns and their references in this variety. This study has thoroughly investigated several aspects of this phenomenon including its definition, conditions, Causes, and contextual uses. Furthermore, the study has surveyed the previous literature on this domain and it has also classified its different aspects related to number and gender .

The findings show that disagreement between pronouns and their references goes in accordance with the rules of the language of the Holy Quran, and that this disagreement is, eventually, an acoustic aspect that should not be considered in the grammar of the language of the Holy Quran.

---

* قسم اللغة العربية، جامعة الحسين بن طلال.

ممّا عَنَّ للباحث في أثناء قراءة لغة التنـــزيل، ومطالعة كتب التفسير أَنّ ثَمّةَ ظاهرة تلفـــت الانتبـــاه، وتسترعي النَظَر، وتستحق الوقوف عليها بالبحث والاستقصاء، إذ تتمثّل هذه الظاهرة في تلك المغايرة بين الضمير ومرجعه، ممّا جاء مخالفاً للنَظَر النَّحوي الذي ذهب إلى وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه إفراداً، وتثنية، وجمعاً، وتذكيراً، وتأنيثاً، وهذه المخالفة ما ينبغي أن تكون عبثاً، إذ لا بُدَّ من التـــوفّر علـــى داعٍ تقتضيه، وإن كان الأمر لا يخلو من حَرَجٍ إزاء لغة التنـــزيل؛ لأَنَّ خَطَأَ التحليل في لغة التنـــزيل ليس أمراً هيّناً، ولكنّ الباحث يَرْكن إلى أنّ هذه المغايرة (المخالفة) في لغة التنـــزيل تتّفق مع ما عليه لغة العرب .

المغايرة لغة واصطلاحاً

يفيد المعجم اللغويّ أنّ المغايرة تعني : المعارضة والاختلاف[١]، وأَنَّها مصدر قياسي للفعـــل (غَـــايَر) الذي يفيد مشاركة بين شيئين، وأما في الاصطلاح فلم أجدْ – في حدود ما اطّلعت – مَنْ وَضَع لها حـــدّاً في هذا المدار، ويمكن القول : إنّها عدول عن المطابقة بين الضمير ومرجعه، سواءٌ أكان ذلك في مـــسألة العدد إفراداً، وتثنية، وجمعاً أم في مسألة الجنس تذكيراً وتأنيثاً .

ويبدو شرط المغايرة واضحاً، إذ لا بُدَّ من التوفّر على شيئين لوقوعها ، وهما الضمير ومرجعه (مفسّره)، فالأصل التوافق بين الضمير ومرجعه على حسب ما نَصَّ عليه أصحاب النَظَـــر النَّحـــويّ، إذ ذهبـــوا إلى وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه " وينبغي أن يكون هذا الضمير بِعَدَد ما يرجع إليـــه، ويرجـــع إلى الواحد واحدٌ، وللاثنين اثنان، وإلى الجمع جمع .... وينبغي أن يكون هذا الضمير مطابقاً لما يرجع إليـــه في التذكير والتأنيث، فيرجع إلى المؤنثة ضمير مؤنث، وإلى الاثنين ضميران مؤنثان، وإلى الجمع ضمير مؤنّـــث مجموع[٢].

غير أنّنا نطالع نَظَراً مغايراً في مسألة وجوب المطابقة عند داود عبده، إذ ارتأى أَنّ النّحاة قد ذهبـــوا في هذه المسألة مذهباً شططا؛ لأَنّ مسألة تفكيك الضمائر مع مرجعها أمر جائز، ولو كان واجب المطابقـــة لخفّت إليه سائر اللغات" وقد فات النُّحاة أَنَّ ظاهرة المطابقة في اللغات لا تفسير لها، بـــل مـــن الممكـــن الاستغناء عنها .... ولو كانت المطابقة ضروريّة لوجب أن تكون في جميع اللغات "[٣] .

ولسنا في معرض مناقشة هذا النظر اللغويّ؛ لأَنّ لكلِّ لغة خصّيصى لا تتوفر على غيرها سواء أكـــان

(١) الزَّبيدي، محمد مرتضى (١٢٠٥هـــ / ١٨٠٨م) **تاج العروس**، د . ت، مادة : (غَيَر)، ج ٣ /٤٦٠ .

(٢) الثمانيني، عمر بن ثابت (٤٤٢هــ / ١٠٤٥م) **الفوائد والقواعد**، تحقيق : عبد الوهاب محمود الكحلة، مؤسسة الرسالة ، بـــيروت، ط١، ٢٠٠٢، ٤٠٧ . وانظر : السيوطي، جلال الدين (٩١١هــ/١٥١٤م) **الأشباه والنظائر**، تحقيق : عبد العال سالم مكرم، مؤســـسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ج٣/ ٧٧ .

(٣) عبده، داود (معاصر) **أبحاث في اللغة**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٣، ص٧٤ .

ذلك في الأصوات، أم الاشتقاق، أم التركيب، ونعرف أَنْ ستفتح فوضى كبيرة تُصَاب بها اللغة نتيجة هذا التفكيك للضمائر ممّا يدفع إلى القول : إنّ علماء العربيّة كانوا على حقّ في ضبط المسألة بوجوب المطابقة.

و لم يفت النُّحاة أن ينبّهوا – في أثناء كلامهم على الضمير – على الضمير الذي يحتاج إلى مرجع (مفسّر) وهذا المرجع هو الاسم الظاهر في الكلام إن كان متقدّماً – وهو الأصل - أو متأخّراً، وقد أُحِلّ هذا الضمير في مكانه لئلا يُعَاد مرّة ثانية بقصد الاختصار وعدم التكرار " فأمّا المضمرات فهي كناية تفتقر إلى ما ترجع إليه، والمضمر يقع في الكلام على ثلاثة أقسام أكثرها أن يرجع إلى اسم قد تقدّم ذكره، نحو: " زيد لقيته ، وعمرو مررت به"(١).

وتكلّم النُّحاة على ضمير الغائب بخصوص الاحتياج إلى مرجع؛ لأنّ ضمير المتكلّم والمخاطب يعرفان بالحضور، قال ابن هشام : " وأقول : لا بُدّ للضمير من مفسّر يبين ما يراد به، فإنْ كان لمتكلّم أو مخاطب، فمفسّره حضور مَنْ هُوَ له، وإنْ كان لغائب، فمفسّره نوعان : لفظ وغيره "(٢) .

ومع ما ذهب إليه النُّحاة من وجوب المطابقة بين الضمير ومرجعه إلاّ أَنَّ ثمّةَ شواهد تطالعنا في لغة التنزيل برزت فيها المغايرة بين الضمير ومرجعه، ولا يمكن عَدّ ذلك من قبيل الخطأ أو التوهم لمجرد مخالفة النظر النّحويّ، وإنْ بدا ذلك عند بعض القائلين والعابثين على نحو ما طالعنا به ابن قتيبة في كتابه (تأويل مشكل القرآن) ، إذ ذهب إلى التنبيه على هذه المسألة في أثناء ردّه على بعض العابثين الذين ذهبوا إلى أنّ في لغة التنزيل مشكلاً " إنّما يَعْرف فَضْل القرآن مَنْ كَثُر نظرُه، واتّسع علمه، وَفَهِم مذاهب العَرَب، وافتنانها في الأساليب، وما خصَّ الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنّه ليس في جميع الأمم أُمّة أُوتِيَت العارضة والبيان واتّساع المجال ما أُوتِيَتْهُ العرب خصيصى من الله، لما أرهصه في الرسول، وأراده من إقامة الدليل على نبوّته بالكتاب، فجعله عَلَمه، كما جعل عَلَم كلّ نبيّ من المرسلين من أشبه الأمور بما في زمانه المبعوث فيه "(٣) .

وذهب ابن كمال باشا إلى أنّ المغايرة بين الضمير ومرجعه تُعَدُّ قبيحة إنْ أَدّى تفكيك الضمائر مع مراجعها إلى لَبْس؛ لأنّ غاية اللغة الإفهام " والحقُّ أَنّ التفكيك الذي يقع في الضمائر إنْ أدّى إلى الالتباس

(١) الثمانيني ، **الفوائد والقواعد**، ص٣٩٦، وانظر : ابن هشام جمال الدين(٧٦١هـ / ١٣٦٤م) **شرح شذور الذهب**، تحقيق : محمّد محيي الدين عبد الحميد، د.ت، ١٣٦، وانظر السيوطي، **الأشباه والنظائر** : ٧٧/٣ .

(٢) ابن هشام، **شرح شذور الذهب** : ١٣٥ (قُدّم ؛ لأنّه أوضح عبارة) . وانظر : سيبويه، عمرو بن عثمان (١٨٠هـ/٧٨٣م) **الكتاب**، تحقيق : عبد السلام محمد هارون – عالم الكتب- ط٣، ١٩٨٣، ج٢/٣٦٤ . والصبّان ، محمد بن علي (١٢٠٦هـ/١٨٠٩م) **حاشية الصبّان**، تحقيق : إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط١، ١٩٩٧، ج١/١٦٠،

(٣) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم (٢٧٦هـ / ٨٧٩م) **تأويل مشكل القرآن**، دراسة عمر محمد سعيد عبد العزيز، مراجعة : عبد الصبور شاهين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٩،ص٥٠ .

في الكلام، والاشتباه في المرام يكون مخلاً للفصاحة فلا بُدَّ من صون الكلام الفصيح عنه، وإن لم يكن مؤدياً إلى ذلك لانسياق الفهم باقتضاء الكلام، ومساعدة المقام إلى المعاني المرادة من الضمائر المنتشرة بسبب التفكيك الواقع فيها "[١].

لذا كان النُّحاة على حقّ في ضبط مسألة الضمير ومرجعه؛ لأنّ تفكيك الضمائر على إطلاقه يؤدي إلى الفوضى اللغويّة، فأمر التفكيك مرتبط بما يسوّغه، وعلى هذا السَّمت فإنّ المتلمّس لظاهرة المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنـــزيل يرى أنّها قد أُديرت على الحمل على المعنى عند النُّحاة والمفسرين ، ويطالعنا ابن كمال باشا بهذا المسوِّغ في قوله : " اعلم أَنَّ اعتبار المعنى في تذكير الضمير وتأنيثه شائع ذائع بل في التذكير والتأنيث مطلقاً "[٢]. ويزاد على هذا القول أنّ مسألة المغايرة في العَدَد خاضعة للحمل على المعنى، على نحو ما تطالعنا به لغة التنـــزيل، فممّا دار في فلك مسألة العَدَد قوله تعالى: ﴿ وداود وسليمان إذْ يحكمان في الحَرْث إذ نفشت فيه غنم القوم وكُنّا لحكمهم شاهدين﴾[٣] فجاء المرجع مثنى (داود وسليمان) وعاد عليه ضمير مجموع في قوله (لحكمهم)؛ لأنَّ إرادة المعنى دعا إلى هذه المخالفة بين الضمير ومرجعه، "إذ المعنى المراد أنه أرادهما والمتحاكمين إليهما"[٤] وثمّة علّة أُخرى ، وهي أَنَّ الله سبحانه وتعالى أَراد أَنْ يشْعر (بالصيغة لحكمهم) أَنّ حكمهما من الصّحة بحيثُ يَعْدل حكم الجماعة، وأَنّ الأصل في الحكم أَنْ يصدر عن "جماعة " .

وممّا جاء في مسألة العَدَد، إذ أُفرد فيه المرجع، وجمع الضمير العائد عليه قوله تعالى : ﴿ ثم استوى إلى السماء فسوّاهنّ سبع سموات ﴾[٥]، فالمرجع المتقدّم (السماء) جاء مفرداً ومؤنثا، ولكن الضمير العائد في (فسّواهنّ) جاء مجموعاً، فهذه المغايرة تحمل على اتّحاد المعنى.

إذ يطالعنا الأخفش في هذا المدار بقوله : " إنّما ذَكَر سماءً واحدة فهذا لأَنّ ذِكْر السماء قد دلَّ عليهنّ كلِّهنّ "[٦]، ومثل هذا ما ذهب إليه الفرّاء من أنّ السماء في معنى جمع[٧]، وزاد هذه المسألة بياناً الزمخشري، إذ ما ذهب إليه أنّ السماء قد حُمِلت على معنى الجهات؛ لذا جاء الضمير مجموعاً، فوحّد

(١) ابن كمال باشا (٩٤٠هـ/١٥٤٣م) **رسائل ابن كمال**، تحقيق : ناصر سعد الرشيد، النادي الأدبي بالرياض، ١٩٨٠، ص٨١ .
(٢) ابن كمال باشا، **رسائل ابن كمال** ، ص٨٨ .
(٣) الأنبياء : (٧٨) .
(٤) الزمخشري : محمود بن عمر (٥٣٨هـ/١١٤١م) **الكشاف**، ت : عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان، ط٢، ج٣/١٢٩ .
(٥) **البقرة** : (٢٩) .
(٦) الأخفش ، سعيد بن مسعدة (٢١٥هـ/٨١٨م) **معاني القرآن**، تحقيق : فائز فارس، المطبعة العصريّة ، الكويت، ط١، ١٩٧٩، ج١/٥٤.
(٧) الفرّاء، يحيى بن زياد (٢٠٧هـ/٨١٠م): **معاني القرآن**، تحقيق : محمّد علي النجار ، عالم الكتب ، بيروت ، لبنان، ط٢، ١٩٨٠، ج١/٢٥.

اللفظ لاتّحاد المعنى[١]، فلفظ السماء هنا معناها (سبع سماوات)، إذ دلّ على ذلك ما جاء بعدها ﴿فسوّاهنّ سبع سموات﴾ والمتأخّر كثيراً ما يوضّح المتقدّم، وممّا دار من مسائل التذكير والتأنيث في باب المغايرة المحمولة على المعنى قوله تعالى : ﴿ فقلنا اضربوه ببعضها كذلك يحيي الله الموتى ﴾[٢]، إذْ وحّد الضمير وذكّره في (اضربوه) وأعاده على مرجعه المفرد المؤنّث (النفس) الوارد في الآية السابقة ﴿ وإذا قتلتم نفساً فادّارأتم فيها والله مخرج ما كنتم تكتمون ﴾ [٣]

واتفق رأي المفسّرين على أنّ مردّ المغايرة هنا يخضع لمسألة المعنى، فقد حُمِلَ المرجع (النفس) على معنى (الإنسان)، قال صاحب مجاز القرآن : " الهاء تعود إلى مؤنّث وهو (النفس) حملاً على معنى التذكير (إنسان)" [٤] وحمل بعض المفسّرين المرجع على معنى (شخص) أو (قتيل)[٥] . وهذا المسّوغ كثير في لغة التنزيل .

قال تعالى : ﴿ فشاربون عليه من الحميم ﴾[٦]، فأفرد الضمير وذكّره في (عليه) وهو عائد على مرجعه المجموع المؤنث (الشجر) المذكور في الآية السابقة ﴿ لآكلون من شجر من زقّوم فمالئون منها البطون ﴾ [٧]، فطابق بين الضمير ومرجعه في قوله : (منها) العائد على (الشجر)، فهنا حمل على اللفظ، بينما حَمَل على المعنى في المغايرة الحادثة بين الضمير في (عليه) ومرجعه (الشجر) إلى هذا ذهب الأخفش في نصِّه " فشاربون عليه؛ لأنّ الشجر يؤنث ويذكّر، وأُنّث لأنه حمله على الشجرة، لأنّ الشجرة قد تدلّ على الجميع .

تقول العرب : نبتت قَبلَنا شجرة مرّة، وبقلة رديئة، وهم يعنون الجميع[٨] وتطابق هذا القول مع قول الفرّاء: " إنْ شئتَ كان على الشجر، وإن شئت فَعَلى الأكْل"[٩] وقد حرّر هذه المسألة الزمخشري بالبيان والتوضيح " وأنّث ضمير الشجر على المعنى، وذكّره على اللفظ في قوله : منها وعليه، وإنّما ذكّر

---

(١) الزمخشري، **الكشاف**، ١/١٥٢، وانظر : ابن عطية، عبد الحق (٥٤٢هـ/ ١١٥٤م) **المحرّر الوجيز**، تحقيق : الرحالي الفاروق وزملائه، الدوحة، ١٩٧٧، ١/٢٢٥. والعكبري ، أبو البقاء (٦١٦هـ/١٢١٩م) **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ٢/١٢٧١.

(٢) **البقرة** : (٧٣) .

(٣) **البقرة** : (٧٢) .

(٤) أبو عبيدة ، معمر بن المثنى (٢١٠هـ - ٨١٣ م) **مجاز القرآن** ، تحقيق : محمد فؤاد سزكين ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١/٤٥ .

(٥) الزمخشري : **الكشاف** ، ١/١٨١ .

(٦) **الواقعة** : (٥٤) .

(٧) **الواقعة** : (٥٢،٥٣).

(٨) الأخفش، **معاني القرآن** ، ٢/٤٩٢ .

(٩) الفرّاء ، **معاني القرآن**، ٣/١٢٧، وانظر : ابن عطية، **المحرّر الوجيز**، ٤/٢٥٦، وابن كمال باشا، **رسائل ابن كمال** ، ٨٨ .

الثاني على تأويل الزقوم "(١) وسيبسط القول مفصلاً لهذا المسّوغ في أثناء عَرْض مسائل هـــذه الظـــاهرة الآتية:-

مسائل هذه الظاهرة

يبدو لي أنّ تناول ظاهرة المغايرة ليس أمراً قائماً على الدراسة الإحصائية بقدر ما هو إبراز لهذه الظاهرة المتفاوتة في مسائلها، إذ تظهر جليّة في باب العَدَد (إفراداً، وتثنية، وجمعاً) بينما تقل درجتها في مـــسألة التذكير والتأنيث؛ لذا ارتأى الباحث أن يقسّم مسائل هذه الظاهرة على حسب النظر إلى المرجـــع؛ لأنّـــه أصلٌ في التقديم؛ وقد رَتّبْتُ مسائل العدد أولاً، ثم عقّبتُ بمسائل التذكير والتأنيث .

١ - المرجعُ مفردٌ وضميره مثنّى

تبدو هذه المسألة قليلة الدوران في لغة التنـــزيل ، إذ نطالع آية واحدة في لغة التنـــزيل في قوله تعالى : ﴿ فلمّا بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سَرَبا ﴾(٢) فالمرجع مفرد هـــو (الفتى)، وكان النسيان منه دون موسى، ولكنّ الضمير جاء مثنّى في قوله : (نَسِيا) ، وتعود علّة هذا العدول بين الضمير ومرجعه على اتحاد المعنى، إذْ عُدَّ موسى عليه السلام وفتاه شيئاً واحداً .

ويقوّي هذا ما ذهب إليه الفرّاء من أنّ إسناد الفعل إلى الاثنين (موسى عليه السلام والفتى) جـــاء لتحقيـــق الحمل على المعنى " وإنّما نسيه يوشع فأضافه إليهما، كما قال : ﴿ يخرج منهما اللؤلـــؤ والمرجـــان ﴾(٣)، وإنّما يخرج من الملح دون العذب"(٤) ، وقد اتفق نظر المفسّرين في هذه المسألة على القول باتحاد المعنى(٥). وأمّا معكوس هذه المسألة من مجيء المرجع مثنى والضمير موحّداً فقد كثر دورانه في لغة التنـــزيل .

٢ . المرجع مثنّى والضمير مفرد

اتفق رأي النحويّين في هذه المسألة على أن يتقدّم شيئان ويُعاد الضمير على أحدهما، والغالب أن يعود الضمير على الثاني منهما (٦)، فالمرجعان المتعاطفان بالواو يعود الضمير إلى الأقرب منهما بحكم المجاورة "

(١) الزمخشري ، **الكشاف**، ٤/٤٦٢

(٢) **الكهف** : (٦١) .

(٣) **الرحمن** : (٢٢) .

(٤) الفرّاء ، **معاني القرآن** : ٢/١٥٤ .

(٥) ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز** : ٩/٣٥١، والزركشي، محمد بن عبد الله، (٧٩٤هـ/١٣٩٧م) ، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق : محمـــد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨،ج٤/٣٢ . والسمين الحلبي، أحمد بن يوسف (٧٥٠هـ /١٣٥٣م)، **الـــدر المـــصون**، تحقيق : أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٦، ٧/٥٢٠. والسيوطي، جلال الدين (٩١١هـ/١٥١٤م)، **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢/٢٨٣ .

(٦) الزركشي : **البرهان في علوم القرآن**، ج٤/٣٠، وانظر: السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ٢/٢٨٣ .

والعرب تقتصر على أحد هذين الاسمين، فأكثره الذي يلي الفعل" [١].

ويبدو لي أنّها مسألة خاضعة لاعتبار المعنى دون غيره؛ لأنّ (الواو) تفيد مطلق الجمع دون مراعاة للترتيب، فالضمير قد يعود على المعطوف أو على المعطوف عليه، يعزّز هذا ما ذهب إليه سيبويه " فالواو تجمع هذه الأشياء على هذه المعاني، فإذا سمعت المتكلّم يتكلّم بهذا أجبته على أيّها شئت ؛ لأنّها قد جمعت هذه الأشياء "[٢] وإلى هذا ذهب الأخفش من أنّها مسألة جائزة في عَوْد الضمير على الأوّل أو الثاني على حسب متطلّب المعنى، وإن كان القياس أن يعود على كليهما " وأقيس هذا ما كان بالواو أن يحمل عليهما جميعاً " [٣].

وممّا جاء على هذا السَّمت من لغة التنـزيل قوله تعالى : ﴿ واستعينوا بالصبر والصّلاة وإنّها لكبيرة إلاّ على الخاشعين ﴾[٤] فقد تقدّم اسمان متعاطفان (الصبر والصلاة) وهما المرجع، ولكنّ الضمير العائد قد أُفرد وأُنث في قوله : (وإنّها) إذ عاد إلى أقرب مذكور (الصّلاة) ومن المفسّرين من أعاده إلى معنى الاستعانة [٥] بدليل الفعل " واستعينوا "، وأرى أنّها مسألة محمولة على المعنى؛ إذ عاد الضمير على الصلاة دون الصبر؛ لأنّ مدار الحديث في الآيات السابقة جرى في ركاب الصلاة . قال تعالى : ﴿وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة واركعوا مع الرّاكعين ﴾ [٦].

ونحو هذا قوله تعالى : ﴿ يا أيّها الذين آمنوا أطيعوا الله ورسوله ولا تولوّا عنه وأنتم تسمعون ﴾ [٧].

فقد تقدّم اسمان متعاطفان بالواو وهما المرجع (الله ورسوله)، إلاّ أنّ الضمير العائد إليهما جاء مفرداً ومذكراً في قوله (عنه) وكان حقّ المطابقة بين الضمير ومرجعه أن يكون (عنهما) ، ولكنّ اتّحاد المعنى بين المعطوف والمعطوف عليه آذن بإفراد الضمير، فالطاعة للرسول هي طاعة للّه، ويقوّي هذا قول العكبريّ : " لأنّ أمر الرسول تابع لأمر الله تعالى، ولأنّ الرسول قائم مقام الله بدليل قوله[٨]: ﴿إنّ الذين يبايعونك إنّما يبايعون الله ﴾[٩]ونصّ الزمخشري على أنّ المعطوف والمعطوف عليه في هذه الآية شيء واحد لذا وحّد الضمير كقولك : [١٠] الإحسان والإجمال لا ينفع في فلان .

(١) أبو عبيدة، **مجاز القرآن** ، ١/٣٩ .

(٢) سيبويه، **الكتاب**، ١/٤٣٨ .

(٣) الأخفش، **معاني القرآن**، ١/٨١ .

(٤) **البقرة** : (٤٥) .

(٥) ابن عطية ، **المحرّر** ١/٢٧٧، وانظر العكبري، **التبيان**، ١/٥٩ .

(٦) **البقرة** : (١٤٣) .

(٧) **الأنفال** : (٢٠).

(٨) العكبريّ، **التبيان**، ٢/٦٤٩، وانظر : الفرّاء ، **معاني القرآن**، ١/٤٣٤، والزركشي ، **البرهان** ٤/٣١.

(٩) **الفتح** : (١٠)

(١٠) الزمخشري، **الكشاف**، ٢/١٩٨.

وارتأى فاضل السامرائي [(١)] أنّ عود الضمير جاء على أقرب مذكور وهو الرسـول (ﷺ) وكأنّـه المخصوص بالكلام دون المعطوف عليه .

وممّا تقدّم فيه المرجعان المتعاطفان، وأفرد الضمير الراجع إليهما قوله تعالى : ﴿ والذين يكنزون الـذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشّرهم بعذاب أليم ﴾ [(٢)] ، فأفـرد الضمير فـي (ينفقونها) العائـد على المرجع المثنى (الذهب والفضة) ولم يقل : (ينفقونهما)، وقد جدَّ المفسّرون في طَلَب علّـة هـذه المغايرة، فنصَّ أبو عبيدة على أنّ أمر المغايرة في هذه الآية لا يعدو (الاستغناء) ، فقد استغني عـن تثنيـة الضمير مع مرجعه، لأنّ السامع يدرك، أنّ ما حدث لأحدهما يحدث للآخر وكأنّهما في المعنى شيء واحد ولم يقل : " ينفقونهما، والعرب تفعل ذلك إذا أشركوا بين اثنين فقصروا فخبّروا عن أحـدهما اسـتغناء بذلك وتحقيقاً لمعرفة السامع بأنّ الآخر قد شاركه ودخل معه في ذلك الخبر"[(٣)]. فأيّهما يذكر يدلّ علـى صاحبه؛ لأنّ المعنى في المرجعين جاء متّحداً، ومن المفسّرين والنّحاة من وَجّه هذا العدول بحمل الـذهب والفضة على معنى (الكنوز) [(٤)] لذلك قال : ينفقونها، وهذا الأسلوب التعبيريّ لـيس بـدْعاً في لغـة التنـزيل، ولكنّه يتفق مع ما عليه لغة العرب، إذ لم يخرج على طريق العرب في التعبير، على نحو ما نطالعه في قول حسّان بن ثابت[(٥)] :

إنّ شَرْخ الـشباب والـشعر الأسـود ... مـا لم يعـاصَ كـان جنونـا

فجاء المرجع (الشباب والشعر الأسود) ثنائياً ، وأُفـرد الضمير في (يُعـاصَ) ولـم يقل (يعاصيا) ، ومثله قول جرير [(٦)] :

ما كـان حَيْنـك والـشقاء ينتـهي ... حـتى أزورك في مغـار مُحْـصَدِ

فأعاد الضمير المفرد في (ينتهي) على مرجعه المثنّى (حينك والشقاء)، وكان حقّ المطابقة أن يقول : (ينتهيان) ولكنّ اتّحاد المعنى في المرجع جعله شيئاً واحداً، فاقتضى ذلك إفراد الضمير .

(١) السامرائي، فاضل (معاصر) **معاني النحو** ، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن ، ط١، ٢٠٠٠، ج١/٦٣ .
(٢) **التوبة** : (٣٤).
(٣) أبو عبيدة، **مجاز القرآن** ، ١/٢٥٧، وانظر: الزركشي، **البرهان**، ٣١/٤.
(٤) الفرّاء ، **معاني القرآن**، ١/٤٣٤، وانظر : ابن عطية، **المحرّر الوجيز**، ٨/٢٥٣، والزركشي، **البرهـان**، ٣١/٤، والعكـبريّ، **التبيـان**، ٦٤١/٢.
(٥) الأنصاريّ، حسان بن ثابت (٥٤هـ/٦٧٤م) **ديوان حسّان** ، تحقيق : يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٤١٠.
(٦) اليربوعي، جرير بن عطيّة (١١٤هـ/٧١٧م) **ديوان جرير**، تحقيق : نعمان محمد أمين، دار المعـارف، ط٣، ص٨٤٤. وانظـر : أبـا عبيدة، **مجاز القرآن**، ج١/٢٥٧ .

ويختلف أمر التعاطف بـ (أو) عن التعاطف بـ (الواو) من أنّ (أو) يُخْبَر فيها عن أحد المتعاطفين، إذ لا يجوز الجمع فيها كما هو الحال في (الواو) " ومن ذلك قولك : مررت برجل أو امرأة (فأو) أشركت بينهما في الخبر، وأثبت المرور لأحدهما دون الآخر وسوّت بينهما في الدَّعوى"(١)، وهذا ما قال مثله الأخفش، يقول: " وليس هذا مثل (أو) لأنَّ (أو) إنّما يخبر فيه عن أحد الشيئين، وأنت في (أو) بالخيار، إن شئت جعلت الكلام على الأوّل وإن شئت على الآخر، وأن تحمله على الآخر أقيس"(٢)، لذا فإنّ إفراد الضمير العائد على المرجع المثنّى في مسألة العطف بـ (الواو) يُعَدُّ واجباً على خلاف التعاطف بـ (أو)، إذ يُعَدُّ عَوْدُ الضمير واجب المطابقة، وأَنّ إفراد الضمير يُعَدُّ جائزاً في حدود ما سُمِع عن العَرَب، ونقرأ في هذا المدار قوله تعالى:﴿ وإذا رأوا تجارة أو لهواً انفضّوا إليها وتركوك قائماً﴾(٣). فأنّث الضمير، ووحّده في قوله : (إليها)، وهو عائد على مرجعه المثنّى (التجارة واللهو)، فأمر هذه المغايرة يقتضيه المعنى على نحو ما نطالعه في أسباب نزول هذه الآية، إذ تفيدنا كتب التفسير أنّ التجارة كانت سبباً في الانصراف عن الصلاة، " فقد خطب الرسول – صلى الله عليه وسلم - يوم الجمعة، فقدم دِحْية الكلبيّ بتجارة من الشام، فيها ما يحتاج إليه النّاس ، فضرب بالطبل ليؤذنَ النّاسَ بقدومه، فخرج جميع الناس إليه إلاّ ثمانية نفر"(٤).

ويبدو لي أنّ كليهما يدلّ على الآخر، وإن كانت التجارة هي الأبرز، فاتّحاد المعنى في المرجع آذن بتوحيد الضمير، ويعزّز هذا القول ما ذكره صاحب التبيان " إنّما أنّث الضمير؛ لأَنّه أعاده على التجارة ، لأَنّها كانت أهم عندهم والله أعلم " (٥) ، وجرى في المدار نفسه قول الزمخشري : " فإنْ قلت : كيف قال: (إليها) وقد ذكر شيئين ؟ قلت : تقديره إذا رأوا تجارة انفضوا إليها أو لهواً انفضوا إليه، فحذف أحدهما لدلالة المذكور عليه "(٦) .

وممّا جرى في هذا المدار قوله تعالى : ﴿ وإن كان رجل يورث كلالة أو امرأة وله أخ أو أُخت فلكلّ واحد منهما السدس ﴾ (٧). فتقدّم المرجع المثنى (رجل أو امرأة)، أحدهما مذكّر مفرد، والآخر مفرد

(١) سيبويه ، **الكتاب**، ٤٣٨/١ . وانظر : الثمانيني ، **الفوائد والقواعد** ، ٣٨٠، وابن عصفور علي بن مؤمن(٦٦٩هـ/١٢٧٢م) ، **المقرّب** ، تحقيق : عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوّض، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١٩٩٨. ٣٠٦، وابن هشام، **مغني اللبيب**، ٩٥.

(٢) الأخفش ، **معاني القرآن**، ٨١/١ . وانظر : ابن السّراج محمد بن سهل (٣١٦هـ/٩١٩م)، **الأصول في النّحو**، تحقيق: عبد المحسن الفتلي ، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط٤ ، ١٩٩٩، ج٢١٣/٢.

(٣) **الجمعة** : (١١).

(٤) الفرّاء ، **معاني القرآن**، ١٥٧/٣، وانظر : ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز** ، ٤٤٩/٤، والسامرائي ، فاضل، **معاني النّحو** ، ٦٣/١ .

(٥) العكبريّ، **التبيان**، ١٢٢٣/٢ .

(٦) الزمخشري، **الكشاف**، ٥٣٩/٤

(٧) **النساء** : (١٢) .

مؤنّث وجاءا متعاطفين بـــ (أو)، ولا يجوز التطابق ثمّة بين المرجع والضمير عند التعاطف بـــ (أو)؛ ولذا جاء الضمير مفرداً في قوله : (وله)، وقد أُفرد الضمير باعتبار اتّحاد المعنى في المرجع، وكأنّ المتعاطفين بـــ (أو) شيء واحد ، قال الفرّاء : " وقوله : وله أخ أو أخت و لم يقل : ولهما، وإن شئت ذكرتهمـــا فيـــه جميعاً، تقول في الكلام : من كان له أخ أو أخت فليصله، تذهب إلى الأخ، وليصلها تذهب إلى الأخت، وإن قلت: فيصلهما فذلك جائز"(١).

وقد بسط العكبري القول في هذه المسألة، إذ ذهب إلى بيان علّة إفراد الضمير العائد على المرجـــع المثنى، من أنّ عَوْده كان على المرجع المذّكر دون المؤنّث ؛ لأنّ الكلام بدأ بالمرجع المذكّر ، وكأنّه يشير إلى مسألة التغليب في عود الضمير على الرجل دون المرأة، لأنّ المذكّر أخفّ من المؤنّث ، ثم ضمّ تعليلاً آخـــر يدور في فلك الحمل على المعنى، فالرجل والمرأة يمثّلان المرجع للضمير المتأخر، وهما محمولان على معـــنى (الميّت أو الموروث) لذا وحّد الضمير وذكّره قال : " إن قيل قد تقدّم ذِكْر الرجل على المرأة ، فَلِم أفرد الضمير وذكّره ؟ قيل : أمّا إفراده فلأنّ (أو) لأحد الشيئين وقد قال أو امرأة، فأفرد الضمير لذلك، وأمّا تذكيره ففيه ثلاثة أوجه : أحدهما يرجع إلى الرجل لأنّه مذكّر مبدوء به ، والثاني أن يرجـــع إلى أحـــدهما ولفظ (أحد) مذكّر ، والثالث أنه راجع إلى الميّت أو الموروث لتقدّم ما يدل عليه "(٢) ويمكن القـــول: إنّ الرجل هو مناط القوامة والتكليف ؛ لذا عادَ الضمير عليه. وإنّي لا أميل إلى الرأي الثاني الـــــذي ساقه العكبريّ من الحمل علـــى معنى (أحد)؛ لأنّ هذا اللفظ يذكّر ويؤنّث، وعلى التأنيث جاء قوله تعـــالى: ﴿يا نساء النّبي لستنّ كأحد من النّساء﴾(٣). وقد نُكّر لفظ (أحد) لعموميته - كما يبدو لي – إذْ لم يرد لفظ (إحدى) في القرآن الكريم إلاّ مضافاً لمعرفة، فأمهات المؤمنين لهنّ اختصاص ومكان لا يشاركهنّ فيه أحدٌ من الذكور أو الإناث .

ونحو هذا قوله تعالى : ﴿ وَمَنْ يكسب خطيئة أو إثماً ثُمّ يرم به بريئاً فقد احتمل بهتاناً وإثماً مبينـــاً ﴾(٤) فقد ذكر الضمير (به) المسبوق باسمين متعاطفين بـــ (أو) وهما (الخطيئة والإثم)، وجاء عَوْد الضمير (به) على أقرب مذكـــور (إثماً)، جاء في معانـــي القـــرآن للفـــرّاء " ويقال : كيف قال (به) وقد ذكر الخطيئة والإثم ؟ وذلك جائز أن يُكْنَى عن الفعلين ولو كثر لجاز الكناية عنه بالتوحيد ؛ لأنّ الأفاعيل يقع عليها فعل واحد، فلذلك جاز، فإن شئت ضممت الخطيئة والإثم فجعلته كالواحد، وإن شئت جعلت

(١) الفرّاء ، **معاني القرآن** ، ٢٥٨/١ .
(٢) العكبري ، **التبيان**، ٣٣٦/١ . وانظر : ابن عطية ، **المحرر الوجيز**، ٥٢٢/٣ .
(٣) **الأحزاب** : (٣٢) .
(٤) **النساء** : (١١٢).

الباء للإثم خاصة "[١]. فهي مسألة محمولة على اتحاد المعنى في المرجع؛ لأنّ الخطيئة في حكم الإثم[٢] فأصبحا شيئاً واحداً ؛ لذا وحّد الضمير، ويبدو لي أنّ السرّ في ذلك يعود إلى عموميّة الإثم إذ يشمل الخطيئة وغيرها؛ لذا أعاد الضمير عليه .

وممّا يلحق بهذه المسالة مجيء المرجع مثنى صناعياً ، بتقديم مفردة واحدة دالة على التثنية بزيادة علامة إعراب المثنّى ومن ذلك قوله تعالى : ﴿ وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما فإن بغت إحداهما على الأُخرى فقاتلوا التي تبغي حتّى تفيء إلى أمر الله ﴾ [٣] فأسند الفعل (اقتتل) إلى ضمير الجمع (الواو)، فقال : اقتتلوا، وحقّ المطابقة فيه أن يقول : اقتتلتا؛ لأنّ المرجع مثنى (طائفتان) ، ولكنه جمع الضمير باعتبار الطائفة مجموعة من الأفراد، وهي مسألة تدور في فلك الحمل على المعنى ، وممّا يقوّي ذلك قول الزمخشري : " فإنْ قُلْتَ : ما وجه قوله: (اقتتلوا) والقياس (اقتتلتا) كما قرأ ابن أبي عبلة ، أو (اقتتلا) كما قرأ عبيد بن عمير على تأويل الرهطين أو النفرين ؟ قلت: هو مما حمل على المعنى دون اللفظ ؛ لأنّ الطائفتين في معنى القوم والنّاس "[٤].

وتردّدت مسألة الحمل على المعنى في هذا الباب في الآية الكريمة ﴿ هذان خصمان اختصموا﴾ [٥]. فتقدّم المرجع المثنّى (خصمان) إلاّ أنّ الضمير العائد على المرجع جُمِع حملاً على المعنى؛ لأنّ المقصود بالخَصْم مجموعة أَفْراد، و لم يدلّ في معناه على الإفراد، فالخَصْم في معنى القوم والنّاس؛ لذا حُمِل الضمير في جمعه على معناه ، ولك أنْ ترى المطابقة في اسم الإشارة حيث قال : هذان، ولكنّه غَايَر عند إسناد الفعل إلى الضمير (اختصموا) وممّا يعزّز هذه المسألة قول العكبريّ : " واختصموا إنّما جُمِع حملاً على المعنى، لأنَّ كلّ فريق خصم ، والفريق فيه أشخاص " [٦].

٣. المرجع جمع، وضميره موحّد .

وممّا وُحِّد فيه الضمير ومرجعه جمع قوله تعالى : ﴿ ثُمّ قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشدّ قسوة وإنّ من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار وإنّ منها لما يشقق فيخرج منه الماء ﴾[٧] .

فقال : (منه) والمرجع (حجارة) ، فغاير بينهما، ثم طابق فقال: (منها)، وداعي هذه المغايرة هو

(١) الفرّاء، **معاني القرآن** ، ١/٢٨٦.

(٢) الزمخشري، **الكشاف**، ١/٥٩٧، وانظر : ابن عطية، **المحرّر الوجيز**، ٤/٢٢٤، والعكبري، **التبيان**، ١/٣٨٨، وأبا عبيدة ، **مجاز القرآن**، ١/١٣٩ .

(٣) **الحجرات** : (٩) .

(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ٤/٣٦٧.

(٥) **الحج** : (١٩).

(٦) العكبريّ، **التبيان**، ٢/٩٣٧، وانظر : الزمخشري، **الكشاف**، ٣/١٥٠، والأخفش، **معاني القرآن**، ٢/٤١٤.

(٧) **البقرة** : (٧٤).

الحمل علـــى المعنى ، فذكّـــر الضمير، وأفـــرده حملاً على معنى (جَمْع) الحجارة ، وكلمـــة (جمـــع) مفردة ومذكّرة ، وقد ذهب الفرّاء في هذه المسألة إلى تعليلين يؤذنان بالحمل على المعنى " تذكير (منه) على وجهين : إنْ شئت ذهبت بهِ إلى أنّ البعض حجر وذلك مذكّر، وإن شئت جعلت البعض جمعـــاً في المعنى فذكّرته بتذكير بعض"(١).

ولكن صاحب المحرّر (٢) ذهب إلى أنْ عَوْد الضمير على (ما)، ولفظ (ما) من الوضعيّات المبهمة ، وكأنّ نَظَره قد قاده إلى إعادة الضمير على أقرب مذكور (ما) ، ومع هذا تبقى المسألة في قيد الحمل على المعنى وإنْ اختلفت وجهة النظر في تحديد المرجع .

و ثمّة آيات أُخر في لغة التنـــزيل ورد المرجع فيها جمعاً، ولكنّ العائد عليه جاء مفرداً في التذكير مـــرّة، وفي التأنيث أُخرى، إذ لم يلتزم في إفراد الضمير التذكير وحده دون التأنيث، بل جاءت المـــسألة قَـــسْماً مشتركاً بين التذكير والتأنيث ، قال تعالى : ﴿ حتّى إذا أقلّت سحاباً ثقالاً سقناه لبلدٍ ميّتٍ ﴾ (٣).

فالضمير الموحّد المذكّر في الفعل (سقناه) عائد على مرجعه المجموع (السحاب)، وممّا يدلّ على مجـــيء السحاب جمعاً أنّه وُصِف بالجمع (ثقالاً) ، وأمّا توحيد الضمير فعلى توحيد المعنى في لفظ (الـــسحاب)، فالسحاب يحمل على معنى (ماء) لذا قال : سقناه، ذكر صاحب الكشاف " ثمّ أفرد الضمير للسحاب على اللفظ، ولو حمل على المعنى كالثقال لأنّث، كما لو حمل الوصف على اللفظ لقيل: (ثقيلاً)" (٤). ويبدو لي أنّه حمل السحاب على معنى (المطر) وفيه الخير بدليل ما جاء بعده (لبلد ميّت) ؛ لأنّ الـــسحـــاب هـــو (الغيم) سواءٌ أكان فيه ماءٌ أم لم يكن(٥) .

ومثل هذا قوله تعالى : ﴿ وإنّ لكم في الأنعام لعبرة نسقيكم ممّا في بطونه ﴾(٦)، فقد صُرِف الـــضمير في قوله : (بطونه) إلى المفرد المذكّر على حين جاء المرجع جمعاً مقدّماً (الأنعام)، وكـــان حقّ المطابقـــة بين المرجع وضميـــره في لغـــة البشـــر أن يقـــول: (بطونها)، وقد التفت أبو عبيدة إلى هذه المغـــايرة بالقول : إنّ الأنعام يذكّر ويؤنّث (٧).

وقد استقصى هذه المسألة العكبريّ بالتبيان " إنّ الأنعام تذكّر وتؤنّث فذكّر الضمير علـــى إحـــدى

(١) الفرّاء، **معاني القرآن**، ١/٤٩.
(٢) ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ١/٣٥٦.
(٣) **الأعراف** : (٥٧).
(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ٢/١٠٦، و انظر ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٥/٥٤٠.
(٥) أنيس ، إبراهيم ورفاقه ، **المعجم الوسيط** ، دار الفكر ، د . ت ، مادة : (سحب) ج١/٤١٨.
(٦) **النحل** : (٦٦).
(٧) أبو عبيدة ، **مجاز القرآن** ، ١/٣٦٢.

اللغتين، والثاني أنّ الأنعام جنس والثالث أنّ واحد الأنعام نَعَم والضمير عائد على واحدة ..... والسادس أنّه يعود على الفحل لأنّ اللبن يكون من طَرْق الفحل الناقة " (١).

ويبدو لي أنّها مسألة حملت على المعنى، إذ حمل الأنعام على معنى لفظ (جَمْع) وكأنّه أراد (جَمْعَ الأنعام) ولفظ (جمع) مفرد مذكّر ، لذا طابق الضمير العائد عليه (في بطونه) .

وممّا وَرَدَ في هذا السياق قوله تعالى : ﴿ والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه إلى بلدٍ ميّت﴾ (٢)، والقول فيه كسابقه، من أنّ المرجع المجموع (سحاباً) حمل على معنى (ماء) لذا أفرد الضمير، وذكّره في (فسقناه)، ويعزّز هذا قول ابن عطيّة : " فإذا أصابه الماء من السماء أخضر ونبت " (٣).

وأفرد الضمير العائد على الجمع المتقدّم المزيد بالألف والتاء في قوله تعالى : ﴿ ومن ثمرات النخيل والأعناب تتخذون منه سَكَراً ورزقاً حسناً ﴾(٤). فقال : (منه) والمرجع (ثمرات النخيل والأعناب)، وقد نبّه الأخفش على أنّ مردّ هذه المغايرة يعود إلى أنّها مسألة قائمة على الحذف، إذ حذفت كلمة (شيئاً)، وكأن الأصل " ومن ثمرات النخيل والأعناب شيئاً تتخذون منه" (٥).

وهذا نَظَرٌ معياريّ ينهض على التقدير البعيد، ونقل هذا الرأي العكبريّ " تتخذون صفة، لمحذوف تقديره شيئاً تتخذونه ..... وإن شئت (شيء) بالرفع وذكّر الضمير؛ لأنّه عاد على (شيء) المحذوف أو على معنى الثمرات وهو الثمر " (٦).

والرأي الثاني أقرب إلى الصواب، إذ حمل الثَمَرات على معنى (الثَمَر) لذا أفرد الضمير وذكّره على هذا المعنى في قوله: (منه)، وهي مسألة بيّنة في قوله تعالى : ﴿ قل أرأيتم إنْ أخذ الله سمعكم وأبصاركم وختم على قلوبكم مَنْ إله غير الله يأتيكم به ﴾ (٧). فاختلف نظر المفسّرين في عَوْد الضمير، فذهب الأخفش إلى(٨) أنّ توحيد الضمير في (به) جاء لتوحيد المرجع (سمعكم) وأنْ لا مغايرة في الآية بين الضمير ومرجعه ، ونقل هذا الرأي النّقاش من أنّ التغليب ظاهر في هذه المسألة، إذ غُلّب السمع على غيره؛

---

(١) العكبريّ ، **التبيان** ، ٢/٨٠١، وانظر : الفرّاء، معاني القرآن: ٢/١٠٨، والزمخشري، **الكشاف**، ٢/٥٧٤، وابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٨/٤٥٧ .

(٢) **فاطر** : (٩)

(٣) ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ١٢/٢٢٠.

(٤) **النحل** : (٦٧).

(٥) الأخفش ، **معاني القرآن** ، ٢/٣٨٣.

(٦) العكبريّ، **التبيان** ، ٢/٨٠١، وابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٨/٤٥٨

(٧) **الأنعام** : ٤٦

(٨)الأخفش ، **معاني القرآن** ، ٢/٢٧٥.

لذا وحّد الضمير (به) " قال النقّاش : في الآية دليل على تفضيل السمع على البصر لتقدّمه هنا، ثمّ احتج لذلك بقوله : إنّما يستجيب الذين يسمعون " [١].

والذي أطمئن إليه في هذه المسألة أنّها محمولة علـــى المعنى ، فاتّحاد مرجع الأشياء المتقدمة (الـــسمع والأبصار) آذن بتوحيد الضمير (بـــه) أي بالعلم الناتج عن السمع والبصر، ويقـــوّي هذا ما ذهب إليه الفرّاء " وإذا كنّيت عن الأفاعيل وإن كثرت وحّدت الكناية كقولك للرجل : إقبالك وإدبارك يـــؤذيني وقـــد يقال : إنّ (الهاء) التي في (به) كناية عن الهدى[٢]. وداعي الحمل على المعنى بـــيّن في مـــسألة المغايرة بين الضمير ومرجعه فـــي قوله تعالى : ﴿ وَمَنْ أظلـــــــــم ممّن ذُكّر بآيات ربّه فأعرض عنـــها ونسي ما قدّمت يداه إنّا جعلنا على قلوبهم أكنّة أَنْ يفقهوه ﴾[٣] ، إذ حمل المرجع المجموع (آيات) علـــى معنى القرآن [٤]، فوحّد معه الضمير في (يفقهوه) لأنّ القرآن مفرد ومذكّر .

٤. المرجع مفرد و الضمير جمع .

وممّا جاء على معكوس السابق في باب الاسم الموصول قوله تعالى : ﴿ مثلهم كمثل الذي استوقد نـــاراً فلمّا أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون ﴾ [٥]. فأفرد المرجـــع (الـــذي) وجمع الضمير في (بنورهم) و (تركهم) وكان وجه المطابقة أن يقال : (بنوره وتركه) ولهـــذا قـــال بالمطابقة في اللفظ في قوله : (حوله) فأفرد الضمير مع مرجعه المفرد ، بينما أوقعت المغايرة بين الاســـم الموصول المفرد والضمير المجموع، وقد جدّ المتأولون في بيان علة هذه المغايرة ، فيرى الأخفش [٦]. أنّ مدار الأمر على المعنى ؛ لأنّ الاسم الموصول (الذي) بمعنى الجمع كما أَنّ الإنسان بمعنى النّاس .

وهذا النَظَر نبّه عليه سيبويه من قبلُ في أثناء كلامه على الشاهد النحويّ[٧] :

وإنّ الذي حانت بفلج دماؤهم هُمُ القوم كلّ القوم يا أُمَّ خالد .

لأنّ (الذي) بمعنى (الذين).

وذهب بعض أصحاب النَظَر من المفسّرين واللغويّين إلـــى أنّهـــا مـــسألة محمـــــولة علـــى داعـــي

---

(١) ابن عطيّة ، **المحرر الوجيز** ، ٢٠٢/٥.
(٢) الفرّاء ، **معاني القرآن** ، ٣٣٥/١.
(٣) **الكهف** : (٥٧).
(٤) الزمخشري، **الكشاف** ، ٦٨١/٢.
(٥) **البقرة** : (١٧) .
(٦) الأخفش: **معاني القرآن**، ٤٩/١.
(٧) سيبويه ، **الكتاب**، ١٨٦/١، ابن جني، أبو عثمان (٣٩٢هـ/٩٩٥م) **الخصائص**، تحقيق : محمد علي النجار، دار الهـــدى، بـــيروت ، لبنان، ط١، ١٨٥/٢ . والزمخشري، **الكشاف**، ١١٠/١.

(التخفيف) ، إذ الأصل (الذين) ولكن حذفت النون بعدما طال الاسم الموصول مع صلته " والذي سوّغ وضع الذي في موضع الذين ولم يجز وضع القائم موضع القائمين، ولا نحوه من الصفات أمران : أحدهما أنَّ الذي لكونه وصْلةً إلى وصف كلّ معرفة بجملة، وتكاثر وقوعه في كلامهم، ولكونه مستطالاً بصلته حقيق بالتخفيف، ولذلك نهكوه بالحذف "(١).

ولست أميل إلى المذكور الأخير من قول الزمخشري من الحمل على الحذف؛ لأنّنا على هذا المذهب نفرّ من ثقيل لما هو أصعب منه، إذ لو كانت النون في نيّة الحذف في الاسم الموصول (الذين) فإنّ ذلك يعني أنّ ثمّة مطابقة بين المرجع (الذين) وضميره في (بنورهم، وتركهم)، ولكنّ هذا القول يحملنا إلى مغايرة أُخرى، إذْ وحّد الضمير في (حوله) مع الاسم الموصول الذي في نيّة الجمع (الذين)، وهذا يتطلب البحث عن علّة أخرى لهذه المغايرة .

وممّا يتراءى لي في هذه المسألة أَنّ الاسم الموصول (الذي) حُمِل على الموصول الوضعيّ (مَنْ)، وهذا الأخير صالح للإفراد، والتثنية، والجمع ، والتذكير، والتأنيث ممّا يدفع إلى القول : إنّ توحيد الضمير في (حوله) يعود إلى الحمل على اللفظ المفرد ، وأنّ جمع الضمير في (تركهم) و (بنورهم) حُمِل على معنى الجمع في (مَنْ) وهذا ضَرْبٌ من التقارض بين الاسمين الموصولين (الذي) و (مَنْ) .

ونحو هذا قوله تعالى : ﴿ ولا يسأل حميم حميماً. يبصّرونهم يود المجرم لو يفتدي من عذاب يومئذٍ ببنيه﴾ (٢). فأفرد المرجع (حميماً) وأعاد عليه ضميراً مجموعاً في (يبصّرونهم) حملاً على اتّحاد المعنى في المرجع (حميماً) يعزّز هذا قول العكبريّ : " وَجُمع الضمير على معنى حميم "(٣). وقال صاحب الكشاف: " فإن قلت : لِمَ جُمِع الضميران في (يبصّرونهم) وهما للحميمين ؟ قلت : المعنى على العموم لكلِّ حميمين لا لحميمين اثنين "(٤).

ويلحق بهذه المسألة ألفاظ جاء لفظها مفرداً، وَرُدَّ عليها ضمير مجموع، وممّا يطالعنا في لغة التنزيل في هذا المدار الألفاظ (طائفة، وأمّة، وحزب، وفريق، وقرن، وَخَلْف، وذريّة) ومسألة المغايرة في هذا الجناب لا تعدو باب الحمل على المعنى ، قال تعالى : ﴿ ودّت طائفة من أهل الكتاب لو يضلونكم وما يضلّون إلاّ أنفسهم وما يشعرون ﴾ (٥).

فجمع الضمير في (يضلونكم) العائد على مرجعه المفرد المؤنث في اللفظ (طائفة) والطائفة من

---

(١) الزمخشري، **الكشاف**، ١/١٠٩، وانظر : ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ١/١٨٥، والسمين الحلبي، **الدّر المصون** ، ١/١٥٤.

(٢) **المعارج** : (١٠ ، ١١).

(٣) العكبريّ، **التبيان**، ٢/١٢٤٠، وانظر : الفرّاء، **معاني القرآن**، ٣/١٨٤.

(٤) الزمخشري، **الكشاف**، ٤/٦١٢.

(٥) **آل عمران** : (٦٩).

الناس والليل، أي : القطعة [1].

ومثل هذا قوله تعالى : ﴿ ولتكن منكم أُمّة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر﴾[2] فذكر المرجع المفرد (أمة) وأعاد عليه ضميراً مجموعاً في (يدعون) باعتبار المعنى؛ لأَنّ الأمة في المعنى تعني مجموعة من الأفراد، و يعزز ذلك ما جاء في المعجم " وكلّ قوم نسبوا إلى نبيّ وأُضيفوا إليه فهم أُمّة ، وكلّ جيل من النّاس هم أمّة على حِدَة " [3] ، لذا قال الأخفش : " أمّة في اللفظ واحد وفي المعنى جميع فلذلك قال : يدعون "[4]. ونحو هذا في لغة التنـــزيل قوله تعالى : ﴿ فخلف من بعدهم خَلْف ورثوا الكتاب ﴾[5] فأفرد المرجع في اللفظ (خَلْف) وجمع الضمير في (ورثوا) باعتبار المعنى [6]، لأنّ الخَلْف الجماعـــة مـــن الناس.

وقال تعالى : ﴿ ومن يتول الله ورسوله والذين آمنوا فإنّ حزب الله هم الغالبون ﴾[7] فقـــال : (حزب) بالإفراد وأعاد عليه الضمير المجموع (هم)؛ لأن الحزب يدلّ على مجموعة من الأفراد لهذا جمع الـــضمير باعتبار المعنى .

ومثل الحِزْب (الفريق) في قوله تعالى : ﴿ فريقاً هدى وفريقاً حقّ عليهمُ الـــضلالة ﴾ [8] ، إذ جمـــع الضمير فـــي (عليهـــم) وأداره على المرجع المفرد (فريقاً) والقول فيه كالقول في سابقـــه مـــن[9] أنّ الفريق طائفة من الناس ، فجمع في اللفظ حملاً على المعنى .

ومثل هذه المفردات ما جاء من أعلام القبائل، إذ أفردت في اللفظ، وجمع الضمير العائد عليها باعتبـــار المعنى، قال تعالى : ﴿ وإلى عادٍ أخاهم هوداً قال : يا قوم اعبدوا الله ما لكم من إله غيره أفلا تتقون ﴾ [10].

فجمع الضمير في (أخاهم) العائد إلى المرجع المفرد (عاد)؛ لأنّ عاداً وإن كانت في اللفظ مفردة إلاّ أنّها في المعنى جمع، " فعاد اسم لحيّ يحمل الجمع إذ يطلق على أفراد كثيرين" [11] ، ومثلها لفظ سبأ في قوله

(١) الفراهيدي، **العين** مادة : (طوف).

(٢) **آل عمران** : (١٠٤) .

(٣) الفراهيدي ، **العين** ، مادة : (أمم) .

(٤) الأخفش، **معاني القرآن** : ٢١١/١ .

(٥) **الأعراف** : (١٦٩) .

(٦) الفرّاء، **معاني القرآن** ، ٣٩٩/١، وانظر : الزمخشري، **الكشاف**، ١٦٤/٢.

(٧) **المائدة** : (٥٦) .

(٨) **الأعراف** : (٣٠).

(٩) الفراهيدي، **العين**، مادة : (فرق) . وانظر : ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٤٨٠/٥ .

(١٠) **الأعراف** : (٦٥) .

(١١) ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز**، ٥٤٩/٥، وانظر : الزمخشري، **الكشاف**، ١١٣/٢ .

تعالى : ﴿ لقد كان لسبأ في مسكنهم آية جنتان عن يمين وعن شمال ﴾[١] ، فسبأ عَلَمٌ على القبيلة[٢] ، وهذا العلم هو المرجع، وعائده المجموع (مسكنهم) والقول فيه كالقول في سابقه .

مسائل التذكير والتأنيث

تنبئ مسائل ظاهرة المغايرة في هذا الباب عن كون المرجع موحداً والضمير موحداً ، ولكنّ وجه المغايرة تمثّل في مسألة التذكير والتأنيث، إذ نقرأ في لغة التنزيل قوله تعالى : ﴿ أولئك الذين آتيناهم الكتاب والحكم والنبوّة فإن يكفر بها هؤلاء فقد وكّلنا بها قوماً ليسوا بها بكافرين ﴾ [٣].

ويبدو للباحث أنّ المرجع جاء مجموعاً في التعاطف الذي توفّرت عليه الآية (الكتاب والحكم والنبوّة) لولا أنّ أصحاب النظر من المفسّرين قد نبّهوا على أنّ عَوْد الضمير المؤنّث في (بها) وقع على المرجع الموحّد (الكتاب) ، وحملوا هذه المغايرة – بين المذكر والمؤنث- على مَسْلك المعنى؛ لأنّ الكتاب ثمّة يحمل على معنى (الصحف) قال صاحب المحرّر : " والكتاب يرادُ به الصُحُف"[٤] ، وذهب الزمخشري إلى[٥] أنّ الكتاب بمعنى الجنس الدال على العموم .

وذُكر الفردوس، وهو لفظ مذكّر في القرآن الكريم، ولكنّ رجع الضمير عليه جاء مفرداً ومؤنّثاً، قال تعالى : ﴿ الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون ﴾[٦]. وتحمل هذه المغايرة على المعنى، فالفردوس حمل على معنى (الجنّة) لذا عاد الضمير مؤنثاً باعتبار معنى الفردوس المؤنث، يقوّي ذلك ما نصّ عليه المعجم اللغويّ " الفِرْدوس " جنّة ذات كَرْم " [٧] ، وقال الزمخشري : " أنّث الفِرْدوس على تأويل الجنّة " [٨].

وممّا ذكر فيه المرجع مفرداً مؤنثاً، وجاء ضميره مفرداً مذكّراً، قوله تعالى : ﴿ فإذا مَسَّ الإنسان ضُرٌّ دعانا ثمّ إذا خوّلناه نعمة منّا قال إنّما أوتيته على علم بل هي فتنة ﴾[٩]. فذكّر الضمير في (أوتيته) العائد على المرجع المؤنّث المفرد (نعمة) وجاء الضمير مذكّراً حملاً على معنى التذكير في (نعمة)؛ لأنّ النعمة بمعنى (المال) أو (الإنعام) والمال مذكّر، ويعزّز هذا ما ذهب إليه الزمخشري " فإن قلت : لم ذكّر الضمير

(١) **سبأ** : (١٥) .

(٢) ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز** ، ج ١٦٢/١٢ ، وانظر : الزبيدي ، **تاج العروس** ، مادّة (سبأ) ج١ / ٧٥ .

(٣) **الأنعام** : (٨٩) .

(٤) ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز** ، ٢٧٤/٥، وانظر : السمين الحلبي، **الدر المصون**، ٣٠/٥.

(٥) الزمخشري، **الكشاف**، ٤١/٢ .

(٦) **المؤمنون** : (١١) .

(٧) الفراهيدي ، **العين** ، مادة : (فردوس) .

(٨) الزمخشري ، **الكشاف**، ١٨١/٣، وانظر : الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ٣٦٥/٣

(٩) **الزمر** : (٤٩) .

في أوتيته وهو للنعمة ؟ قلت : ذهاباً به إلى المعنى، أي : شيئاً من النعم أو قسماً منـــها " (١)، ويمكـــن أنْ تكون النعمة بمعنى الخير، وقد تختلف عبارة المفسّرين إلاّ أنّهم متفقون في الغالب على مسألة الحمل علـــى المعنى .

ومن هذا القبيل قوله تعالى : ﴿ فمن شاء ذكره ﴾ (٢). فالمرجع مؤنّث موحّد (تذكرة) قد تقدّم في الآية السابقة في قوله تعالى: ﴿ كلاّ إنّها تذكرة ﴾ (٣)
وذهب المفسّرون إلى أنّ (التذكرة) بمعنى (الذكر أو الوعظ) (٤) و المقصود في الآية القرآن الكريم؛ لذا جاء رجع الضمير عليها مذكّراً؛ لأنّ المقصود هو المعنى دون اللفظ، وجاء معكوس هذه المسألة في قولـــه تعالى : ﴿ كلاّ إنه تذكرة ﴾(٥) إذ جاء الضمير مذكّراً ، والمرجع المؤنّث متأخراً، وحملت التذكرة على معنى (الذكر والوعظ) (٦) والمقصود هنا القرآن الكريم ؛ لهذا ذُكّر الضمير المتقدم على المعنى دون اللفظ .

الخاتمـــــة :

١. إنّ جملة القول تكمن في أنّ مسألة المغايرة بين الضمير ومرجعه في لغة التنـــزيل لم تكن اعتباطاً، وإنّما سارت على سَمْت العربيّة، إذ استدعاها متطلّب المعنى، ولكن لا يجوز لنا أَنْ نقيس عليها؛ لأنّ ذلـــك يؤدي إلى فوضى الاستعمال اللغويّ، فهي مقصورة على ما سُمِع عن العـــرب ، ومـــا ورد في لغـــة التنـــزيل.
٢. وقد بدا بيّناً أَنّ مسألة العَدَد (إفراداً ، وتثنيّة، وجمعاً) قد استأثرت بمسائل هذه الظاهرة أكثـــر مـــن مسائل التذكير والتأنيث؛ لأَنّ مسألة العَدَد في هذا المدار واضحة، أمّا التذكير والتأنيث فهي مـــسألة غامضة وقلقة، إذ ليس هناك حدّ فاصل في كثير من الأحيان بين التذكير والتأنيث في الألفاظ المجازيّـــة على وجه الخصوص، زدْ على ذلك أَنّ ما يستعمل عند قبيلة بالتذكير قد يـــستعمل عنـــد غيرهـــا بالتأنيث، وقد أُفردت مصنّفات لهذه المسألة .

وظهر بيّناً أنّ مسائل هذه الظاهرة لم تقتصر على سورة دون أخرى، وإنّما جاءت متنـــاثرة في لغـــة التنـــزيل دون نظر إلى طول السورة أو قصرها .

(١) الزمخشري ، **الكشاف**، ١٣٦/٤، وانظر : ابن عطيّة، **المحرّر الوجيز**، ٥٤٩/١٢، والسمين الحلبي، **الدّر المصون**،٤٣٢/٩ .
(٢) **عبس** : (١٢) .
(٣) **عبس** : (١١) .
(٤) الفرّاء، **معاني القرآن**، ٢٣٦/٣، وانظر : ابن عطيّة ، **المحرّر الوجيز**، ٣٢٠/١٥، والعكبري، **التبيان**، ١٢٧١/٢.
(٥) **المدثر** : (٤ ، ٥) .
(٦) الأخفش، **معاني القرآن** ، ٥١٦/٢ .

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

المخرج الصوتي المرحّل، مفهومه، وأصواته، وخصائصه

د. منير تيسير الشطناوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٧/٣ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١٣

ملخّص

تتناول هذه الدراسة بعداً وصفياً للمخارج الصوتية هو وصف مخرج الصوت بالمرحّل، إذ وُصِف صوت لغوي واحد في العربية بهذا الوصف، هو صوت الفاء. وبعد استعراض مفهوم مصطلح "الصوت المرحَّل"، تبيّن أنَّ الصوت المرحّل وفق مفهومه الماثل، يمكن أن توصف به الأصوات بين الأسنانية(الثاء والذال والظاء) أيضاً.

ورجّح الباحث أنه لّما كانت الأصوات بين الأسنانية فونيمات خاصة بالعربية، وصوت الفاء مشترك بين العربية وكثير من اللغات، وُصِف مخرج الفاء بالمرحّل و لم توصف به الأصوات بين الأسنانية؛ لأن هذا الوصف نُقِل عن علماء الغرب في وصف لغاتهم التي ليس من فونيماتها أصوات بين الأسنان.

وانطلاقاً من إثبات الترحيل قسِّم المخرج المرحَّل إلى نوعين: أحدهما، رجعي يمثله صوت الفاء، والآخر، تقدمي يمثله الأصوات بين الأسنانية. واستعرض الباحث أثر المخرج المرحّل في الإبدال الصوتي، إذ تبيَّن أن المخرج المرحَّل التقدمي يستدعي جهداً ونشاطاً عضلياً وكلفة في النطق أكثر من المخرج المرحّل الرجعي، وفي ضوء هذه النتيجة علّل الباحث الظاهرة الشائعة في إبدال الأصوات بين الأسنانية، مستعرضاً أمثلة هذا الإبدال في العربية الفصحى، وما تشهد لها به أخواتها السامية، وما تؤنس به اللهجات المحكية.

الكلمات المفتاح: (المخرج الصوتي، الصوت المرحّل، الفاء، الأصوات الشفوية، الأصوات بين الأسنانية).

Abstract

"Displaced Articulation in Arabic: Its concept, Sounds, and Features"
Dr. Mouneer Tayseer Shatnawi

This study highlights the phenomenon of describing the cling outgoing articulation of sounds in Arabic, that is, describing displaced articulation. Phoneticians described only one linguistic sound in Arabic, viz, *faa* /f/. After previewing the concept of "displaced articulation" the researcher argues that the displaced articulation as defined by Phoneticians can be used to describe the following dental sounds (*Thaa, Thaal, Al-Zaa*) . This is due to what Phoneticians theorized in terms of displaced articulation.

The present researcher goes with the fact that since dental sounds have special phonemes in Arabic, as is the case in /faa/ in Arabic and other languages, the outgoing sound /faa/ is described as a displaced articulation, but dental sounds are not. This is due to the fact that this description is transferred from the western linguists at the process of describing their languages, which does not include the dental phonemes of (*Thaa, Thaal, and Al-Zaa*).

Relying on evidence for displaced articulation in dental phonemes, the present researcher divided this articulation into tow sounds: regressive, represented by the /faa/ sound and progressive, represented by the dental sounds.

The researcher has also explored the effect of the displaced articulation in the phonetic displacement. It is concluded that the progressive displacement needs effort and a muscular activity more than regressive displacement. In light of this result, the researcher explained this phenomenon exemplifying some examples in standard Arabic and from what other spoken and semantic accent offer from clear cut examples.

Key words: (Place sounds articulations, Displaced sound, /faa/ ,Labiodental sounds, Inert dental sounds).

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

مقدمة:

يوصف مخرج صوت الفاء في العربية، بأنه شفوي أسناني، فتشترك الأسنان العليا مع باطن الشفة السفلى في إنتاجه، إذ تضغط الأسنان العليا (القواطع) على باطن الشفة السفلى وتقبض قبضاً غير تام، يسمح لتيار الهواء بالاستمرار في جريانه من ممر ضيق يحتك فيه بالأعضاء المتقاربة، لُيسمع من خلاله صوت الفاء. ولا تهتز الأوتار الصوتية، ولذلك يوصف هذا الصوت بأنه صوت شفوي أسناني احتكاكي مهموس مرقق(١)، وليس للفاء نظير مجهور في العربية.(٢) ويضيف علماء الأصوات في وصفه، أنَّه ذو مخرج مرحَّل(٣)(Displaced rticulation).

ولكن ما معنى مرحَّل؟ وما دقّة وصف مخرج هذا الصوت بهذا الوصف؟ وما خصائص المخرج الذي يوصف بهذا الوصف؟ وهل في العربية أصوات أخرى يمكن وصف مخرجها بالمرحَّل؟ ثمَّ هل الترحيل نوع واحد في أصوات العربية؟ وما أثر الترحيل على الأصوات التي يتصف مخرجها بهذا الوصف؟

سيحاول الباحث الإجابة عن تلكم التساؤلات في دراسة هذه الظاهرة، وفق منهجية ترتكز على تجزئة الدراسة وتقسيمها إلى جملة من المسائل، تجيب كل مسألة عن سؤال من أسئلة البحث؛ لتشكل هذه المسائل مجتمعة جوانب بحث هذه الظاهرة والتعريف بها.

الصوت المرحل: المصطلح ومفهومه:

عند التأمل في إنتاج الأصوات اللغوية، يلحظ الدّارس أنه ما من صوت لغوي إلا ويشترك في

---

(١) أنيس، إبراهيم ، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية/١٩٩٥ ص٤٦ وانظر: عبد الرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، مكتبة الشباب القاهرة/ ١٩٩٠ ص ٢٠١ والملاح، ياسر ، **الأصوات اللغوية**، مركز الأبحاث الإسلامية، مؤسسة دار الطفل العربي، ١٩٩٠ ص ٣٤ ومما نصّ عليه علماء الأصوات: "أنه ليس للفاء نظير مجهور في العربية". انظر: كمال بشر، **الأصوات العربية**، مكتبة الشباب، القاهرة/١٩٨٧ ص ١١٨.

ولا يختلف وصف القدماء عن وصف المحدثين في مخرج الفاء انظر: سيبويه (١٨٠هـ/٧٩٦م)، **الكتاب**، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٢/٢، ج٤٣٣/٤ وانظر: ابن جني (٣٩٢هـ/١٠٠١م)، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق محمد حسن إسماعيل، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢٠٠٠/١ ج٦١/١

(٢) كمال بشر، **الأصوات العربية**، ص ١١٨، لكنَّ علماء الدرس اللغوي المقارن يشيرون إلى أنَّ الفاء العربية كان أصلها هو الباء (p) مثل ما نجده في كل اللغات السامية غير العربية والحبشية، انظر: برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، أخرجه وصححه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض/١٩٨٢ ص٢٣ وانظر: البعلبكي، رمزي، **فقه اللغة العربية المقارن**، دار العلم للملايين، بيروت/١٩٩٩ ص ١٨٩ و جان كانتينو، **دروس في علم أصوات العربية**، ترجمة صالح الرمادي، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية/١٩٦٦ تونس ص ٤٢

(٣) ورد هذا المصطلح عند (أبروكرومبي)، انظر: ديفيد أبروكرومبي، **مبادئ علم الأصوات العام**، ترجمة محمد فتيح، القاهرة/١٩٨٨ ص ٨٠ ولمزيد عن هذا المصطلح ينظر: Laver,J. **Principles of Phonetics**, 1994, Cambridge, p137 وكذلك: Maddieson, **Patterns of Sounds**, 1986, ٢nd Edition, Cambridge university press.

إنتاجه عضوان من أعضاء الجهاز النطقي يقابل أحدهما الأخر في وقت الراحة. فصوت الهمزة مثلاً وصفه علماء العربية المتقدمون بأنه من أقصى الحلق.

يقول ابن جني.(١)

"مخارج الحروف ستة عشر ثلاثة حروف في الحلق، أولها من أسفله وأقصاه مخرج الهمزة..."

لم يكن القدماء على علم بالأوتار الصوتية في الحنجرة، فاكتفوا بجعل مخرج الهمزة من أقصى الحلق.

ولكنّ المحدثين فصّلوا وصف مخرج صوت الهمزة فهو ينتج من التقاء الوترين الصوتيين التقاءً تاماً في الحنجرة في مرحلة الانسداد أو الإغلاق، وفي هذه المرحلة يحبس تيار الهواء ويبقى مدّة من الزمن خلف الوترين الصوتيين في مرحلة تعرف بمرحلة الإمساك أو الضغط. ثمَّ ينفصل الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر؛ ليتحرر تيار الهواء المضغوط في مرحلة الانفجار أو التحرر.(٢) وإذا عدَّ القدماء الهمزة صوتاً مجهوراً، فإنَّ من المحدثين من عدَّه مهموساً، ومنهم من قال لا مهموس ولا مجهور.

ليس القصد الحديث عن وصف نطق صوت الهمزة، بل الذي يهمنا في هذا السياق أننا ونحن نصف صوت الهمزة، لم نكن نتحدث عن وتر صوتي واحد بل عن وترين اثنين. وهكذا الحال في كل الأصوات اللغوية، فإذا تأملنا صوت الهاء وجدناه ينتج من تباعد الوترين الصوتين أحدهما عن الآخر إلى درجة تسمح لتيار الهواء من المرور من بينهما والاحتكاك بهما.

وفي نطق صوت الباء والميم مثلاً، تشترك الشفتان العليا والسفلى في الانطباق للنطق بهما. وفي الطاء والتاء والدال، يشترك ذلق اللسان مع اللثة والأسنان، وفي السين والصاد والزاي تشترك أسلة اللسان مع الأسنان، وفي اللام والنون والراء تشترك مقدمة اللسان مع اللثة، وفي الجيم والشين والياء تشترك مقدمة اللسان مع الغار(الحنك الصلب)، وفي الضاد تشترك مقدمة اللسان مع اللثة والأسنان، وفي الكاف والغين والخاء والواو نجد مؤخرة اللسان تشترك مع الطبق (الحنك اللين)، وفي القاف تشترك مؤخرة اللسان مع اللهاة وجدار الحلق الخلفي، وفي العين والحاء نجد جداري الحلق الأمامي(جذر اللسان) والخلفي يشتركان للنطق بهما. وفي الثاء والذال والظاء يتقدم ذلق اللسان ليكون بين الأسنان العليا والسفلى، ذلك الحال في نطق صوت الفاء، إذ يستدعي نطق هذا الصوت اشتراك الأسنان العليا مع باطن الشفة السفلى لإنتاجه.(٣)

---

(١) ابن جني **سر صناعة الإعراب**، ج١/٤٦

(٢) يقول فندريس: "ففي كل ساكن انفجاري إذاً ثلاث خطوات متميزة: الإغلاق أو الحبس، والإمساك الذي قد يكون طويل المدى أو قصيرة، والفتح أو الانفجار". انظر: فندريس، **اللغة**، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، مكتبة الأنجلو ــ المصرية، القاهرة/ ١٩٥٠ ص ٤٨ وانظر: استيتية، سمير. **الأصوات اللغوية**، دار وائل، عمان، ط١/٢٠٠٣ ص ١٢٨ وانظر: الملاح، ياسر، **الأصوات اللغوية**، ص ١٠١

(٣) انظر: تمام حسّان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة والدار البيضاء، ط/١٩٩٤ ص٣١-٤٥ وانظر: أحمد مختار عمر، **دراسة الصوت اللغوي**، عالم الكتب/١٩٩١ ص٣١٥-٣١٦

نخلص بعد هذا العرض إلى حقيقتين اثنتين:

الأولى، حقيقة **عضوية**، وهي: أنَّه ما من صوت لغوي من صوامت العربية إلا ويشترك في إنتاجه عضوان من أعضاء الجهاز النطقي على الأقل.

والثانية، حقيقة **موقعية**، وهي: أنَّ العضوين المشتركين في إنتاج معظم الأصوات اللغوية، يكونان غالباً في موقعية تقابلية مباشِرة وقت الراحة.

لم يكن استعراض الأعضاء النطقية السابقة مع كل صوت من أصوات العربية، إلا للوقوف على موقعية العضوين المشتركين في إنتاج كل صوت من أصوات اللغة في العملية النطقية أولاً، وما يتخذه العضوان من موقعية يقابل فيها أحدهما الآخر مباشرة وقت الراحة ثانياً. والمقصود بوقت الراحة عندما لا يشترك العضوان في إنتاج الصوت، أي في وضع الصمت وعدم ممارسة العملية النطقية.

ففي صوت الباء والميم، تقابل الشفة العليا الشفة السفلى مباشرة وقت الراحة، وفي الهمزة والهاء يقابل الوتران أحدهما الآخر مباشرة في وقت الراحة، وفي العين والحاء يقابل جدارا الحلق الأمامي والخلفي أحدهما الآخر مباشرة وقت الراحة، وفي الغين والخاء والكاف والواو تقابل مؤخرة اللسان (الطبق) مباشرة وقت الراحة، وفي الدال والتاء والطاء يقابل ذلق اللسان اللثة وأصول الأسنان القواطع وقت الراحة، ...وقس على ذلك بقية الأعضاء النطقية مع معظم الأصوات اللغوية التي سبق عرضها.

إذن فموقعية العضوين المشتركين في إنتاج جلِّ أصوات العربية، تبدو في نحو يقابل فيه أحد العضوين العضو الآخر مباشرة وقت الراحة.

وإذا أمعنّا النظر في هذين العضوين المشتركين في إنتاج الصوت اللغوي عرفنا أنَّ حالهما لا تخلو من أن تكون في أحد شكلين:

إما أن يكون أحدهما ثابتاً والآخر متحركاً، كما هو الحال في نطق التاء والدال والطاء والسين والصاد والزاي، والظاء والذال والثاء، والضاد والجيم والشين والياء، واللام والنون والراء، والغين والخاء والكاف والقاف والواو.

وإما أن يكون العضوان المشتركان متحركين، كما هو الحال في نطق الهمزة والهاء والعين والحاء والباء والميم والفاء.

واُتُفق على تسمية العضو المتحرك بالناطق الإيجابي، والعضو الثابت بالناطق السلبي.(١) وعند تحديد

(١) يقول ديفيد أبروكرومبي: "والمصوتات السلبية هي الشفة العليا والأسنان العليا وسقف الحنك(الصلب واللين) والجدار الخلفي للحلق و البلعوم...والمصوتات الإيجابية هي أساساً الشفة السفلى واللسان....وعادة ما توضع اللهاة من ضمن المصوتات الإيجابية لأنها يحدث أحياناً أن تتذبذب بسرعة في بعض اللغات تجاه مؤخرة اللسان.." انظر: ديفيد أبروكرومبي، **مبادئ علم الأصوات العام**، ، ص٦٩

التقابل في موقعية العضوين المشتركين في إنتاج الصوت اللغوي ننظر إلى موقعية الناطق الإيجابي بالنسبة للناطق السلبي. بمعنى أنَّ النظر في هذه المقابلة ينصرف إلى الناطق الإيجابي لا السلبي، فنقول إنَّ الناطق الإيجابي يقابل مباشرة الناطق السلبي وقت الراحة. وانطلاقاً من هذه الموقعية التقابلية المباشرة وقت الراحة جاء وصف مخرج صوت الفاء بالمرحَّل. إذ يلحظ أن العضوين المشتركين في نطق هذا الصوت، لا يكون أحدهما في مقابل الآخر مباشرة وقت الراحة. أي أن الناطق الإيجابي (الشفة السفلى) لا يكون في مقابل الناطق السلبي (الأسنان القواطع العليا) وقت الراحة.

وهذا الوصف المخرجي: (المرحَّل) للفاء العربية، قائم على فكرة انتقال عضو من أعضاء النطق من مكانه إلى مكان آخر؛ ليلتقي التقاء تاماً أو شبه تام مع عضو آخر، ثمَّ ليشترك العضوان بعد ذلك في إنتاج الصوت. وهذا الانتقال متحقق مع صوت الفاء، إذ لا يتقابل العضوان المشتركان في نطقه مباشرة وقت الراحة، ولذلك وُصِف مخرج الفاء بأنه مرحَّل.

وقوام الترحيل المقصود في مخرج الفاء متأتٍّ من انتقال الناطق الإيجابي من مكان لا يكون مقابلاً فيه ـــ أصلاً ـــ الناطق السلبي وقت الراحة. فلما انتقل هذه النقلة في مخرج هذا الصوت، صار مرحَّلا.

وليس من نافلة القول أنَّ مصطلح مرحّل، ليس من مصطلحات علماء العربية المتقدمين، وإنما هو مصطلح من المصطلحات الحديثة التي أثبتها العلماء المحدثون من الباحثين الغربيين، فوصفوا مخرج الفاء في لغاتهم بالمرحّل؛ نظراً لوجود هذا الصوت في العديد من اللغات الأوروبية، وهو مصطلح موفق دقيق، ثمَّ نُقِل هذا المصطلح ليوصف به صوت الفاء في العربية. إذ إنَّ صوت الفاء في العربية ينطق بالصورة ذاتها التي ينطق فيها صوت الفاء في كثير من اللغات الأجنبية،[1] فاختير ما وصف به الفاء الغربية للفاء العربية، وليس في ذلك أدنى ضير أو مغالطة.

نخلص إلى القول: إنَّه لّما كان صوت الفاء مشتركاً بين العربية وكثير من اللغات الغربية، نُقِل وصف مخرج الفاء بالمرحّل للفاء العربية، بعد أن أثبته الغربيون لصوت الفاء في لغاتهم.

هل الفاء الصوت المرحَّل الوحيد في اللغة؟

انطلاقاً من مفهوم الترحيل السابق سوف يناقش الباحث إجابة هذا التساؤل، وقبل الإجابة عليه،

(١) عرض الدكتور رمضان عبد التواب لأشكال نطق الفاء في بعض اللغات الغربية في كتابه: "**المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣/١٩٩٧، ص ٤٤ يقول: "ونطق الفاء على هذا النحو من الشفة والأسنان ليس من طبيعة كل اللغات البشرية "إذ ينطق اليابانيون صوت الفاء بطريقة تجعلها شفوية صرفة مهموسة احتكاكية، عن طريق إرسال الهواء من بين الشفتين شبه المفتوحتين كما يحدث حينما نحاول إطفاء عود كبريت أما الأسبانيون فينطقون ف(v) بالطريقة نفسها مع تذبذب الوترين الصوتيين ليحدث الجهر"، وانظر: ماريو باي، **أسس علم اللغة**، ترجمة أحمد مختار عمر، جامعة طرابلس/١٩٧٣ ص ٨٣.

يجدر القول: إنَّ علماء الأصوات لم يصفوا غير الفاء بالصوت ذي المخرج المرحّل.

إذا كان الباحث يتفق مع ما ذهب إليه علماء الأصوات في أنَّ جميع أصوات العربية تختلف في موقعية الناطق الإيجابي بالنسبة إلى الناطق السلبي عن صوت الفاء، إذ يقع الناطق الإيجابي مقابلاً الناطق السلبي في وقت الراحة، باستثناء صوت الفاء، فإن الذي يستدرك في هذا السياق النظر إلى موقعية الناطق الإيجابي من الناطق السلبي في مخرج الأصوات بين الأسنانية: (الثاء والذال والظاء)، فهذه الأصوات لمّا كان مخرجها يوصف بهذا الوصف(1)، فإنَّ نطقها يستدعي وضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا، ويكون الجزء الرئيس للسان مسطحاً تماماً، ويمرّ الهواء بين طرف اللسان والأسنان العليا في ممر ضيق، ينتج عن احتكاكه في هذا الممر هذه الأصوات الثلاثة، بيد أن الأوتار الصوتية لا تتذبذب مع الثاء، ومؤخرة اللسان ترتفع مع الظاء، لتكون الثاء مهموسة، والذال مجهورة، والظاء مطبقة. أما مخرج هذه الأصوات فواحد.(2)

والذي يهمنا من الحديث عن مخرج هذه الأصوات، هو الحكم على موقعية الناطق الإيجابي (طرف اللسان) من الناطق السلبي (أطراف الثنايا) في وقت الراحة، ومقايسة هذا الحكم على موقعيتهما في العملية النطقية.

إنَّ المتأمل في موقعية طرف اللسان من أطراف الثنايا في وقت الراحة، يجد أنَّ الناطق الإيجابي لا يكون في موقع تقابلي مباشر مع الناطق السلبي. أي أن طرف اللسان لا يقابل أطراف الثنايا وقت الراحة، بل يتقدم طرف اللسان إلى الأمام ليكون بين أطراف الثنايا عند ممارسة العملية النطقية في نطق هذه الأصوات.

ولعل هذا التقدم هو ما ماز الثاء عن السين، والظاء عن الزاي، و لم تكن الظاء صاداً لما فيهما من إطباق يستدعي جهداً عضلياً كبيراً، ولذلك آثرت بعض اللهجات إبدال الظاء زاياً لا صاداً. أما صوت الثاء فإنّ ما سلكته بعض اللهجات من عدم تقدم طرف اللسان معه، أحاله إلى سين كما هو مسموع في بعض أقطار الوطن العربي كمصر وبعض بلاد الشام.

ويرى الباحث أن ضابط الترحيل وعدمه هو المسؤول عن إجراء إبدال هذه الأصوات في كثير من

---

(1) يكاد الإجماع ينعقد على وصف مخرج هذه الأصوات بأنه بين أسناني، انظر: بريتل مالمبرج، **علم الأصوات**، تعريب ودراسة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة/1984 ص122 وإن كان بعض القدماء قد وصفوه باللّثوي: انظر: إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص 46، 47 أو الأسناني، انظر: عبد الرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، ص 201، 202

(2) انظر تفصيل القول في مخرج هذه الأصوات: إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، الفصل الرابع ص44 وما بعدها. وانظر: عبد الرحمن أيوب، **أصوات اللغة**، الفصل الخاص بوصف الصوامت وياسر الملاح، **الأصوات اللغوية**، الفصل الخاص بوصف الصوامت. ولا يختلف وصف القدماء عن وصف المحدثين في مخرج الفاء انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ج1/259

كلمات العربية وأخواتها السامية واللهجات المحكية.

وانطلاقاً من مفهوم الترحيل الذي مرَّ بنا آنفاً، فإن مخرج الثاء والذال والظاء من وجهة نظر الباحث مخرج مرحَّل، تماماً كما هو حال مخرج الفاء.

أما طرائق إبدال الأصوات بين الأسنانية، فالغالب فيه أن يرتد اللسان معها إلى الوراء أو بمعنى آخر يتخلص من ترحيلها، ويمكن تصور علل إبدالها في اللغة على النحو الآتي:

أولاً، الذال:

هو أكثر الأصوات بين الأسنانية عرضة للتغيير، ومردّ ذلك إلى ما يستدعيه نطق هذا الصوت من جهد عضلي ونشاط نطقي، بفعل مخرجه المرحّل. يقول صلاح الدين حسنين:(١)

"وهو (صوت الذال) صوت صعب النطق لما فيه من صعوبة مخرجه؛ لأنَّ نطقه يتطلب إخراج اللسان من بين الأسنان، مما يجعله عرضة لفعل قوانين التطور اللغوي المختلفة التي تعمل على تغيير مخرجه إلى الأمام أو إلى الخلف، وإن كانت اللغات السامية في مجملها لم تنقل مخرجه إلى الشفتين، بل كان اتجاه تحويل المخرج إلى الوراء لا سيما في منطقة اللثة أو اللثة والأسنان..."

ولعل ثقل هذا الصوت وما يستدعيه من جهد عضلي ونشاط نطقي، هو ما دفع بعض الباحثين إلى القول: "وقد ضاع صوت الذال كذلك في اللهجة العامية المصرية، وحلَّ محله الدال ...والزاي..."(٢)

أما أشهر الأصوات اللغوية التي يبدل إليها صوت الذال فهي:

أ- الزاي: وهذا ما يمكن الكشف عنه في ضوء الدرس اللغوي المقارن، فقد تعاملت اللغات السامية مع الذال مثلاً عن طريق إبداله زاياً.

تقول آمنة الزعبي: (٣)

"...فإن اللغات السامية قد اتخذت طريقة أخرى للتعامل مع صوت الذال، عن طريق إعادة مخرج الصوت إلى الوراء قليلاً مع المحافظة على صفتي الجهر والاحتكاك، فتحولت الذال بين الأسنانية المجهورة الاحتكاكية إلى صوت الزاي اللثوي الأسناني المجهور الاحتكاكي... جاء في الإثيوبية الجعزية: >aẖaza ... ويقابل هذا الاستعمال الفعل أخذ ، وفي العبرية >aẖaz ... وفي العربية الجنوبية >ẖd بالخاء والذال كالعربية الشمالية وفي الأكادية: aẖazu ".

و لم تكن العربية الفصحى في منأى عن ذلك أيضاً، فقد سجلت أمثلة تثبت إبدال الذال زاياً، ومن

---

(١) صلاح الدين حسنين، **علم الأصوات دراسة مقارنة**، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة/١٩٨١ ص١١٩

(٢) رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ص ٤٥

(٣) الزعبي، آمنة. **التغير التاريخي للأصوات في اللغة العربية واللغات السامية**، دار الكتاب الثقافي، ط١/٢٠٠٥ ص ١١٨

ذلك ما ذكره أبو الطيب اللغوي، يقول:(١)

"البذور والبزور، حبّة الصحراء جمع بذْر وبزْر، ويقال قد بذرت البذر وبزرت البزر،...ويقال: ذعقه يذعقه ذعقاً، وزعقه يزعقه زعقاً، إذا صاح به وأفزعه...ويقال سم ذعاف وزعاف، إذا كان قاتلاً."

ب- السين: ربما أبدلت الذال سيناً، نحو: "العذق والعسق: عرجون النخلة. ويقال: رجل مذياع ورجل مسياع...ورجل مجرّذ ومجرّس..."(٢)

ج- الدال: يقول أبو الطيب اللغوي: (٣)

"ومنه مجذاف السفينة ومجدافها بالدال والذال ووصفهما بأنهما لغتان فصيحتان... وجدف الطائر وجذف إذا دنا في طيرانه من الأرض."

وجاء في لسان العرب: "أخد وأخذ، المريض المستأخد والمستأخذ، وهو الذي يسيل الدم من أنفه".(٤) وجاء أيضاً: "أدف ...ودفت و وذفت الشحمة إذا قطرت دهناً (٥)".

وليس ببعيد من ذلك ما تسجله اللهجات العربية المحكية اليوم، إذ يسمع صوت الذال زاياً أو دالاً. يقول كمال بشر:(٦).

"وقد تطور هذا الصوت(الذال) في اللغة العامية إلى دال كما هو في دهب وإلى زاي كما هو في ذلك في النطق العامي."

ثانياً، الثاء:

وفي مخرج الثاء ما في مخرج الذال من ثقل وكلفة، ولذلك أبدل هذا الصوت إلى الأصوات الآتية:

أ- التاء، إنَّ إبدال الثاء تاءً يشهد له أمثلة من الفصحى والعامية على حدٍّ سواء، فمن الفصحى ما رصدته آمنة الزعبي في كتابها التغير التاريخي للأصوات من معجم "لسان العرب" للألفاظ المروية بالثاء والتاء، وقد كفتنا مؤونة تعداد ذلك.(٧) وفي العامية نستشهد بمقولة رمضان عبد التواب: (٨) "وصوت الثاء من الأصوات التي فقدت في اللهجة العامية واستعيض عنه فيها بالتاء،... أو بالسين..."

---

(١) أبو الطيب اللغوي، **الإبدال**، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق/ ١٩٦١ ج٢/ص ص٧-١١وانظر: رمضان عبد التواب، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض/١٩٨١ ص ٨٣-٨٤

(٢) أبو الطيب اللغوي(٣٥١هـ/٩٦٢م)، **الإبدال**، ج٢/١٣ وانظر: الزعبي، آمنة **التغير التاريخي للأصوات في اللغة العربية واللغات السامية**، ص ١١٣-١١٦

(٣) أبو الطيب اللغوي، **الإبدال**، ٣٥٩/١

(٤) ابن منظور (٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت/١٩٥٥ ٣/ ٧

(٥) **المصدر نفسه** ٤/٩

(٦) كمال بشر، **الأصوات العربية**، ص ١١٩

(٧) انظر: الزعبي، آمنة، **التغير التاريخي للأصوات**، ص ١٢٥

(٨) رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة**، ص ٤٥

وإذا نظرنا إلى أخوات العربية من اللغات السامية وجدنا أنَّ الثاء العربية يقابلها تاء في الآرامية.[١] واللغات السامية يشهد بعضها لبعض.

ب-السين، يقابل الثاء العربية صوت السين في الحبشية.[٢] وتحول الثاء إلى سين معناه أن هذا الصوت ارتد في مخرجه إلى الخلف، ولكنه بقي احتكاكياً، وبذلك انتقل صوت الثاء من المخرج البين أسناني إلى المخرج الأسناني اللثوي، ولا يخفى ما بين هذين المخرجين من تقارب يسهل الإبدال بينهما. ومن أمثلة إبدال الثاء سيناً في العربية الفصحى، قولهم: ثديت الأرض وسديت، والجثمان والجسمان، الحسالة والحثالة...[٣]

ج- الفاء، نحو : ثوم وفوم، جدث وجدف، وثروة وفروة،...[٤] وفي إبدال الثاء فاءً فإنَّ مخرج هذا الصوت قد تقدم نحو الأمام، بمعنى أنه انتقل من مخرجه بين الأسناني ليكون شفوياً أسنانياً، يقول (جان كانتينو):[٥]

"وسنرى فيما بعد أن قلب الثاء فاءً أمر قد ثبت صحته ثبوتاً وأنه كثير في العربية سواء في الماضي أو في عصرنا هذا، أما ظاهرة المعاكسة فأقل وقوعاً..."

وليس أدلَّ على ما ذهب إليه (كانتينو)، ما أصله أبو الطيب اللغوي من قبل في باب (أبدال الفاء) إذ لم يرو أبو الطيب اللغوي في هذا الباب إبدال الفاء ثاءً.

د-الشين، وهذا الإبدال ملحوظ في العربية الفصحى وفي اللغات السامية أيضاً، فقد تغيرت الثاء إلى شين في العبرية والكنعانية والأكادية في جميع سياقاتها.[٦] وفي العربية الفصحى: الشأي والثأي، وشلغ وثلغ، واستنشر واستنثر...[٧]

وغني عن القول أن مخرج الشين غير بعيد عن مخرج الثاء، مما سوّغ الإبدال بينهما، وفي إبدال الثاء شيناً حافظ هذا الإبدال على صفة الاحتكاك، وتخلص من الترحيل في مخرج الثاء.

ثالثاً، الظاء:

روى أبو الطيب في كتابه الإبدال أن الظاء تبدل قافاً، وتبدل لاماً، والإبدال الصوتي الذي يهمنا

(١) الشايب، فوزي. **محاضرات في اللسانيات**، منشورات وزارة الثقافة، عمان/١٩٩٩، ص ١٩٧

(٢) **المرجع السابق**، ص ١٩٧

(٣) لمعرفة الألفاظ الفصيحة التي تمثل الإبدال بين الثاء والسين، انظر: الزعبي، آمنة، **التغير التاريخي للأصوات**،ص ١٢٨

(٤) جان كانتينو، **دروس في علم أصوات العربية**، ص ٦٥

(٥) **المرجع السابق**، ص ٤٥

(٦) **المرجع السابق**، ص ١٢٩

(٧) **المرجع السابق**، ص ١٢٩

هو إبدالها لاماً لا قافاً، لبعد مخرج القاف عن الظاء، وذلك نحو: "رمح أظمى وألمى، إذا كان أسمر صلباً، وشفة لمياء وظمياء، وهي السمراء الرقيقة."(١) وتفسيره من وجهة نظر الباحث، أن الظاء والضاد مما يجري الإبدال بينهما كثيراً في اللغة، حتى كثر التأليف في الفرق بين الضاد والظاء، وصوت الضاد قديماً من الأصوات المتطورة التي لا يزال علماء الأصوات حتى يومنا هذا يختلفون في توقعه، فذهب بعض الباحثين إلى أنَّ الضاد القديمة كانت تنطق لاماً مفخمة،(٢) وذهب بعضهم إلى أنها كانت تنطق ظاء متلوة بلام خفيفة أو كما يحلو لهم تسميتها: "ظاء انحرافية".(٣) وأغلب الظن أن إبدال الظاء لاماً كانت مرحلة تالية لإبدالها ضاداً.

أما إبدال الظاء في ضوء الفصحى واللغات السامية واللهجات المحكية فقد أبدل إلى الأصوات الآتية:

أ- الضاد، الإبدال بين الضاد والظاء مما كثر الحديث عنه في اللغة، حتى أثبت العلماء تصنيفات متعددة للتفريق بينهما،(٤) يقول ابن مكي الصقلي في باب التبديل بين الضاد والظاء:(٥)

"هذا رسم قد طمس، وأثر قد درس، من ألفاظ جميع الناس، خاصتهم وعامتهم، حتى لا تكاد ترى أحداً ينطق بضاد ولا يميزها من ظاء..."

ولعل ما بين الصوتين من تبادل جعل بعض الباحثين يظن أن أحدهما تطوّر عن الآخر، وإن أثبت بعضهم تزامنهما.(٦) ومعلوم أنه ليس بين الظاء والضاد بعد في المخرج، فالظاء بين أسنانية والضاد لثوية أسنانية، وجرس الظاء والضاد متقارب جداً.

وإذا كان إبدال الضاد في اللغة ظاءً أكثر من إبدال الظاء ضاداً، فإنَّ هذه ظاهرة يتفاوت فيها الأداء اللغوي. يقول رمضان عبد التواب: (٧)

"وقد فقدت الظاء في اللهجة العامية المصرية كذلك وحلَّ محلها الضاد، مثل: ظِلّ-ضِل."

(١) أبو الطيب اللغوي، **الإبدال**، ج٢/٢٩

(٢) برجشترلسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص١٩

(٣) هنري فليش، **العربية الفصحى**، ترجمة عبد الصبور شاهين، ط١/المطبعة الكاثوليكية، بيروت/١٩٦٦ ص ٣٧

(٤) انظر على سبيل المثال: ابن مالك (٦٧٢هـ/١٢٧٣م)، **الاعتضاد في الفرق بين الظاء والضاد**، تحقيق حسين تورال، وطه محسن، مطابع النعمان، النجف الأشرف/١٩٧٢ ص ٩٧ وابن السيد البَطَلْيوسي (٥٢١ هـ/١١٢٧م)،: **ذكر الفرق بين الأحرف الخمسة** وهي: الظاء والضاد والذال والصاد والسين، تحقيق حمزة عبد الله النشرتي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/٢٠٠٣ ص ١٨ وما بعدها

(٥) ابن مكي الصقلي (٥٠١هـ/١١٠٧م)، **تثقيف اللسان وتنقيح الجنان**، قدّمه: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/١٩٩٠ ص ٦٦

(٦) انظر: البعلبكي، رمزي. **فقه اللغة العربية المقارن**، ص ١٨٠ وانظر: داود عبده، **أبحاث في اللغة العربية**، بيروت/١٩٧٣ ص ٨٩-٩٦

(٧) رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة**، ص ٤٦

ب- الزاي، ما يستأنس به في التمثيل على إبدال الظاء زاياً، ما يسمع في اللهجات المحكية، لا سيما في مصر وسوريا، فيكاد صوت الظاء أن يكون غير مسموع عند العوام، إذ يسمع زاياً مفخمة. وليس تعالق الظاء بالزاي جديداً في تصوير الأداء اللغوي في العربية، فهذا ابن سينا يحدثنا عن زاي ظائية كانت مسموعة في زمنه، يكون وسط اللسان فيها أرفع والاهتزاز في طرف اللسان خفي جداً.(١) يقول إبراهيم أنيس معلقاً على هذا الصوت:(٢)

"هذا الصوت وإن لم ينسبه ابن سينا إلى لغة معينة يبدو أنَّه نطق الفرس للظاء العربية، وهو نفس الظاء العامية التي تجري على ألسنتنا الآن، أي التي لا نخرج معها طرف اللسان. وتعد هذه الظاء العامية من الأصوات العربية وإن لم يرمز لها القدماء برمز خاص، فنحن نسمعها في بعض القراءات القرآنية ولا سيما في قراءة الكسائي لمثل قوله تعالى: ﴿حتى يصدر الرِّعاء وأبونا شيخ كبير﴾ فالكسائي يجهر بالصاد في يصدر، ومتى جهر بالصاد أصبحت تلك الظاء العامية، فلا فرق بين الصاد وهذه الظاء إلا في صفة الجهر والهمس... وهذه الظاء العامية هي في الحقيقة زاي مفخمة، ولذلك حين وصف أصحاب القراءات قراءة الكسائي قالوا: "إشمام الصاد صوت الزاي."

ج-الصاد، يقابل الظاء في العربية صاد في كل من الآرامية والعبرية والحبشية والأكادية.(٣) ولم أجد في كتب اللهجات العربية والإبدال الصوتي شاهداً على إبدال الظاء صاداً في اللغة العربية إلا ما ذكره أبو الطيب اللغوي بصورة غير مباشرة وهو يتحدث عن إبدال الظاء قافاً، يقول:(٤)

"ولم نجد أبدالاً للظاء فنذكرها سوى ما قدمنا مع غيرها من الحروف (يقصد أن بعض الحروف تبدل ظاء لا العكس) إلا في حروف، قال أبو زيد: أخذ بِظُوف رَقَبَتِه، وبِقُوف رقبته، وهو قول العامة: بِصُوف قفاه..."

فقول العامة التي أشار إليه أبو الطيب اللغوي هو المعني في الحديث عن الإبدال بين الظاء والصاد. وعلى أية حال فإن ما تشهد به اللغات السامية من تحول الظاء إلى صاد، يشي بتحول مخرج هذا الصوت من بين الأسنان ليكون أسنانياً لثوياً، أي تخلص مخرجه من صفة الترحيل بارتداده إلى الوراء.

(١) ابن سينا (٤٢٧هـ/١٠٣٧م)، **رسالة أسباب حدوث الحروف**، ،، تحقيق محمد حسّان الطيان، ويحيى مير علم، تقديم شاكر الفحّام وأحمد راتب النفاخ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط١/١٩٨٣ ص ٩١

(٢) إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، ص ١٤٨ وانظر: بسام بركة، **علم الأصوات العام**، مركز الإنماء القومي، بيروت/١٩٨٨ ص١٢١-١٢٢

(٣) البعلبكي، رمزي. **فقه اللغة العربية المقارن**، ، ص ١٧٣، وانظر: رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة**، ص ٢١٦

(٤) أبو الطيب اللغوي، **الإبدال**، ج٢/٢٩٤

د-الطاء، ومن أمثلة إبدال الظاء طاءً قولهم: إظان وإطان (موضع في الجزيرة العربية)، والجلفاظ والجلفاط (للذي يسوي السفن)، وخظرف وخطرف في مشيته، والظُّنّة والطُّنّة..[1] وإذا انتقلنا إلى أخوات العربية من اللغات السامية وجدنا الطاء في السريانية والآرامية في مقابل الظاء العربية.[2]

والذي ننتهي إليه بعد هذا العرض هو أنَّ للأصوات بين الأسنانية (الثاء والذال والظاء) ذات المخرج المرحّل نزعة إلى الانقلاب إمّا أصواتاً أسنانية لثوية شديدة (انفجارية): (د، ت، ط)، كما هو في بعض اللهجات المحكية أو بعض اللغات السامية كالآرامية، وإما أصواتاً أسنانية احتكاكية: (ص، س، ز) كما هو ماثل في بعض اللهجات المحكية، أو في اللغات السامية كالحبشية والعبرية ولآشورية.

ومردّ هذا الإبدال هو أن نطق هذه الأصوات (الثاء والذال والظاء) يحتاج إلى جهد عضلي ونشاط نطقي يتطلبه مخرجها المرحّل الذي يتمثل في إخراج طرف اللسان ووضعه بين الأسنان ....ولا شك أنَّ في ذلك جهداً عضلياً واضحاً.

وتسهيلاً للنطق عمدت اللهجات الدارجة وبعض اللغات السامية إلى التخلص من ترحيل مخرجها، وذلك بنقله إلى ما وراء الأسنان، ليكون أسنانياً لثوياُ، أو أسنانياً.

أنواع الترحيل في مخرج الأصوات المرحَّلة وطبيعتها:

إذا ثبت لدينا أن (الثاء والذال والظاء) و(الفاء) أصوات ذات مخرج مرحّل، فهل الترحيل في مخرج المجموعة الصوتية الأولى (الثاء والذال والظاء) كالترحيل في مخرج المجموعة الصوتية الثانية (الفاء)؟!

إنَّ القصد من معنى السؤال عن الترحيل في مخرج هاتين المجموعتين الصوتيتين، هو البحث عن كيفية هذا الترحيل والجهد العضلي المبذول فيه. ويرى الباحث أنه يمكن تقسيم مخارج الأصوات المرحَّلة في ضوء ما تقدم إلى قسمين:

الأول: المخرج المرحَّل الرجعي، إذا كان ارتحال عضو النطق الإيجابي يرجع إلى الخلف، كما هو في مخرج صوت الفاء. إذ يرتد باطن الشفة السفلى إلى الخلف لتضغطه القواطع العليا.

والثاني: المخرج المرحَّل التقدمي، إذا كان ارتحال عضو النطق الإيجابي يتقدم إلى الأمام كما هو في مخرج صوت الثاء والذال والظاء. إذ يتقدم طرف اللسان ليكون بين أطراف الثنايا.

سبقت الإشارة إلى وصف مخرج أصوات هاتين المجموعتين، وقيل إن الثاء والذال والظاء أصوات بين أسنانية، أما الفاء فصوت شفوي أسناني. وإذا صحَّ لنا القول بأن مفهوم الترحيل ماثل في هاتين

---

(١) انظر: الزعبي، آمنة. **التغير التاريخي للأصوات**، ص ١٣٥ وثمّة أمثلة أخرى لا سبيل لذكرها على هذا النوع من الإبدال في العربية.

(٢) **المرجع السابق**، ص ١٣٦

المجموعتين فإن الاستعمال اللغوي في اللهجات المحكية تعامل مع الترحيل في هاتين المجموعتين بصورة مختلفة. ففي الوقت الذي نجد فيه إبدال الثاء سيناً والذال والظاء زاياً، نلحظ المحافظة على الفاء. يقول الفراء: [١]

"والثاء والذال مخرجهما ثقيل... ألا ترى أنَّ مخرجهما من طرف اللسان، وكذلك الظاء تشاركهنَّ في الثقل."

ويبدو إبدال الأصوات بين الأسنانية ونطقها وراء الأسنان تمَّ في ضوء قانون السهولة والتيسير، يقول رمضان عبد التواب:[٢]

"وكذلك اندثار الأصوات الأسنانية في بعض اللهجات العربية الحديثة يعد مظهراً آخر من مظاهر السهولة والتيسير في اللغة، والأصوات الأسنانية العربية هي الذال والثاء والظاء، وهي التي تتطلب إخراج طرف اللسان ووضعه بين الأسنان عند النطق بها، ولا شك أنَّ ذلك جهد عضلي تخلصت...بنقل المخرج إلى ما وراء الأسنان."

فإذا تعامل العرب مع الثاء والذال والظاء بطريقة مختلفة عن تعاملهم مع الفاء، فإن دلالة ذلك أن كلفة ترحيل الأصوات بين الأسنانية أشد عليهم من كلفة ترحيل الصوت الشفوي الأسناني، لذلك أبدلوا في الثاء والظاء والذال و لم يبدلوا في الفاء.

وكلفة الترحيل هنا لا تختص بالجهد العضلي المبذول فحسب، بل تتخذ مظاهر نطقية ذات أبعاد اجتماعية أحياناً كالنفور من ترحيل اللسان ليكون بين الأسنان مع الأصوات بين الأسنانية؛ لما يستشعره بعض الناطقين من هيئة مستكرهة، لا سيما النساء منهم.

ومما سبق يمكن القول إنَّ الترحيل التقدمي في العربية أشد وأثقل من الترحيل الرجعي في مخرج الأصوات المرحَّلة، ولذلك كان الإبدال مع التقدمي أكثر منه مع الرجعي. وعليه وصف إبدال الثاء والذال والظاء في العربية بأنه إبدال ترحيل.

الخاتمة والنتائج:

يتبين لنا بعد مناقشة مفهوم المخرج المرحّل، والأصوات التي تمثل هذا المفهوم، جملة من الحقائق يمكن إجمالها على النحو الآتي:

أولاً، وُصِف صوت الفاء في العربية بأنه ذو مخرج مرحّل، وهو وصف أطلقه علماء اللغة الغربيون على صوت الفاء في لغتهم، ثم صدق هذا الوصف على الفاء العربية فوصفت به.

ثانياً، تستند فكرة الترحيل في وصف مخرج الصوت إلى موقعية الناطق الإيجابي والناطق السلبي من بعضهما

(١) الفراء (٢٠٧هـ/٤٤١م)، **معاني القرآن**، تحقيق محمد علي النجار، وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط٢/١٩٨٠ ج١/١٧٢

(٢) رمضان عبد التواب، **التطور اللغوي، مظاهره وعلله وقوانينه**، ص ٥٢ وانظر: الشايب، فوزي. **محاضرات في اللسانيات**، ، ص١٩٨

في وقت الراحة. ويتحقق الترحيل إذا لم يكن الناطقان السلبي والإيجابي متقابلين تقابلاً مباشراً وقت الراحة.
ثالثاً، الأصوات بين الأسنانية (الثاء والذال والظاء) أصوات ذات مخرج مرحّل؛ انطلاقاً من مفهوم الترحيل عند علماء الأصوات، ولكن لم يجرِ وصف مخرج هذه الأصوات بالمرحّل؛ لأنّ الوصف بهذا المصطلح كان نتيجة توصل إليها علماء الغرب في وصف فونيم الفاء، والذين ليس من أصوات لغتهم أصوات بين الأسنان كفونيمات مستقلة، ثمَّ نقلها عنهم علماء العربية في العصر الحديث في وصف الفاء العربية.
رابعاً، المخرج المرحّل إما أن يكون مرحّلاً ترحيلاً تقدمياً كما هو الحال مع الأصوات بين الأسنانية، وإما أن يكون مرحّلاً ترحيلاً رجعياً كما هو الحال مع صوت الفاء.
خامساً، ثمّة اختلاف وتباين بين المخرج المرحّل التقدمي والمخرج المرحّل الرجعي من حيث الجهد العضلي ومقدار النشط النطقي المبذول في نطق أصوات المخرجين المرحّلين. إذ نجده كبيراً مع التقدمي وقليلاً مع الرجعي.
سادساً، في ضوء ما يستدعيه المخرج المرحّل التقدمي علل الباحث كثرة إبدال الأصوات بين الأسنانية في اللغة، ويبدو هذا الإبدال في معطيات الدّرس الغوي المقارن بين العربية وأخواتها السامية، وفي الفصحى وما تكشفه اللهجات العربية في التراث، وكذلك فيما يستأنس به من إبدال جارٍ في اللغة المحكية على ألسنة العامّة.
سابعاً، بدا لنا من بعد ما تبين في إبدال الأصوات بين الأسنانية (ث، ذ، ظ) أنها ترتد إلى الوراء لتبدل أصواتاً أسنانية صفيرية (س، ز، ص)، أو أصواتاً لثوية أسنانية(ت، د، ط). بحكم التقارب في المخارج النطقية بينها. وبهذا الإبدال تتخلص الأصوات بين الأسنانية من الترحيل في مخرجها.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٢) ربيع الأول ١٤٢٨هـ / نيسان ٢٠٠٧م

صورة نجد والحجاز في شعر صَرَّدُرّ

د. صالح علي سليم الشتيوي *

تاريخ تقديم البحث: ٣٠/ ٣/ ٢٠٠٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١٦

ملخّص

كان لنجد والحجاز مكانة في نفوس الشعراء العباسيين، فقد ظلوا يحنون إلى تلك المواضع، حتى صار بعضها من البقاع الشعرية التي يرمزون بها إلى ديار الأحبة، فضلاً عن أن بعضها يضم أماكن دينية ومقدسة عند المسلمين.

ولعل من هؤلاء الشعراء: صَرَّدُرّ ، فقد برزت صورة المواضع النجدية والحجازية بجلاء في شعره، فبين أهميتها الدينية والتاريخية، وصور لنا ملامحها الجغرافية، أحيانا، وارتبط بها ارتباطاً وجدانياً عميقاً، فكانت مسرحاً لذكرياته الجميلة، وكشف عن دلالالتها الشعرية، معتمداً في ذلك على الانزياحات الكثيرة والطريفة التي أضفت على شعره جمالاً ورونقاً.

Abstract

The Image of Najd and Hijaz in Surradurr's Poetry

Dr. Saleh Saleem Al-Shtaywi

The Abbasid poets had been so nostalgic to such places as Najd and Hijaz that they became symbolic of the abodes of the loved ones, in addition to being holy Islamic sites. Among such poets was Surradurr, whose poetry conspicuously featured the Hijazi and Najdi images. He pointed out their religious and historical prominence, occasionally limning them geographically and expressing deep emotional attachment to them. As such, these sites constituted a stage for his happy recollections revealing poetic implications of these sites that relied on numerous interesting denotations that added elegance to his poetry.

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

مقدمة:

كان للجزيرة العربية ومواضعها مكانة عند الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، فقد تغنــوا بهـا، وحنوا إليها، حتى صارت هذه الأمكنة هاجسا نفسيا يرين على مشاعرهم، ويشدهم إلى هذه المواضع، فهي مواطن الأحبة والأهل والذكريات.

وقد ظل لهذه الأماكن مكانة في نفوس الشعراء الأمويين والعباسيين، أيضا، حتى صار التغني بتلك المواضع والديار تقليداً عباسياً لدى كثير من هؤلاء الشعراء، فظلوا يتشوقون إلى أرض الجزيرة العربية، على الرغم من أن كثيراً منهم لم يعش فيها، إلى جانب أن بعضهم لم يكن من العرب أرومة، معتمـدين علـى إيحاءاتها - أماكن الجزيرة - في الشعر القديم.

ولعل من هؤلاء الشعراء العباسيين: صَرَّدُرّ(١)، فقد اتبع هذا التقليد، وسار عليه مثل الـشعراء في عصره، فبرزت صورة نجد والحجاز بجلاء في شعره، من ذلك قوله يذكر نجداً صراحة (٢):

تـــزاورنَ عـــن أذرعـــاتٍ يمينـــاً نواشـــزَ لـــيس يُطِعـــنَ البُرينـــا
كَلِفـــنَ بنجـــدٍ كـــأن الريـــاضَ أخـــذنَ لنجـــدٍ عليهـــا يمينـــا
وأقـــسمْنَ يحملْـــنَ إلا نحـــيلاً إليـــه ويُـــبلغنَ إلا حزينـــا

---

(١) هو أبو منصور علي بن الحسن بن علي بن الفضل الكاتب الشاعر المشهور أحد نجباء شعراء عصره، جمع بين جودة السبك وحسن المعنى، كان صاحب بلاغة وجزالة ورقة وحلاوة وباع أطول في الأدب. لم يكن في المتأخرين أرق طبعا منه، مع جزالة وبلاغة. وله ديوان شـعر وهو صغير... وإنما قيل له صردر؛ لأن أباه كان يلقب صربعر؛ لشحه، فلما نبغ ولده المذكور وأجاد في شعره، قيل له: صردر، وكـان نظام الملك قال له:أنت صردر لا صربعر، فبقي ذلك عليه. مدح الخليفة القائم ووزيره أبا القاسم بن المسلمة، واتصل بفخر الدولة محمـد بن محمد بن جهير، كما اتصل بابنه عميد الدولة ومدحهما، وقد كانت وفاته في قرية بطريق خراسان سنة ٤٦٥هـ، انظر الحنبلي، أبـا الفلاح عبدالحي ابن العماد (ت ١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بـيروت، ج٣، ص٣٢٢-٣٢٣، وانظر ابن الأثير، أبا الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني (ت ٦٣٠هـ/ ١٢٣٣م) ، **الكامل في التاريخ**، راجعـه وصححه محمد يوسف الدقاق، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٥، ج٨، ص٤٠٢، وانظر ابن خلكان، أبا العباس، شمس الـدين أحمد بن محمد (ت ٦٨١هـ / ١٢٨٢م)، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بـيروت، ١٩٧٧، ج٥، ص ١٢٧ - ١٣٤، وانظر الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد (ت ٧٤٨هـ / ١٣٧٤م)، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق شـعيب الأرنـؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، ط١٠، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٤، ج١٨، ص ٣٠٣ - ٣٠٤، وانظر ص ٢١٥-٢١٦ وانظر ابن كثير، أبا الفداء الدمشقي (ت ٧٧٤هـ / ١٣٧٢م)، **البداية والنهاية**، تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين، ط٣، دار الكتـب العلميـة، بـيروت، ١٩٨٧، ج١٢، ص١١٥، وابن تعزي بردي، جمال الدين (ت ٨٧٤هـ/ ١٤٧٠م)، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، نـسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، ج٥، ص٩٤.

(٢) صردر، أبو منصور علي بن الحسن (ت ٤٦٥هـ / ١٠٧٣م)، **الديوان**، ط٢، دار الكتب المـصرية، القـاهرة، ١٩٩٥، ص١٥-١٦. أذرعات: بلد في أطراف الشام يجاور أرض البلقاء وعمان. انظر ياقوت الحموي، شهاب الدين بن عبدالله الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ / ١٢٢٩م)، **معجم البلدان**، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، ط٥، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١، ص١٥٨. نواشـز: مستعـصيات. وبرين: جمع برة وهي حلقة تجعل في أنف البعير يكون فيها زمامة.

ولّمـــا اســـتمعْنَ زفـــيرَ المَـــشوقِ ونَـــوْحَ الحمـــامِ تـــركْنَ الحنينـــا

نظم الشاعر هذه الأبيات في مدح رئيس الرؤساء أبي القاسم بن المسلمة(١)، والشاعر يصف ، هنا، الإبل بأنها ترنو إلى نجد، والحقيقة، فالشاعر هو الذي يكلف بنجد وأهلها، ثم يربط الرياض بنجد، ومـن المعروف أن الرياض هي مرعى الإبل، ومن هنا، أسند إليها الشاعر - ولو فنياً- الشوق.

والطريف أن الشاعر يعزو القسم إلى الحيوان، ويعمد إلى أنسنته، فيجعله يستمع إلى زفير المشوق، ثم يجعل الشاعر الحمام أحد عناصر التجربة الفنية، ليرمز به إلى الشوق والحنين، فالحمام يغري بإثارة الشوق الكامن في أعماق الشاعر الذي يدفعه إحساسه الداخلي إلى إظهار هذا الشعور، وكل هذا مستحيل علـى صعيد الواقع، ولكن الشاعر أراد أن يهز القارئ بهذه التراكيب والعبارات التي خرقت المـألوف، ليـدرك السامع أنّ الشاعر في حالة نفسية ممزقة.

وأرض نجد تشد الشاعر إليها، قال(٢):

النجـــاءَ النجـــاءَ مـــن أرضِ نجـــدٍ قبـــلَ أنْ يعلـــقَ الفـــؤادُ بوجـــدِ
إنَّ ذاكَ الثـــرى ليُنبـــتُ شـــوقاً في حـــشا ميِّـــتِ الُّلبانـــاتِ َصـــلْدِ
كـــم خلـــيٍّ غـــدا إليـــه وأمـــسى وهـــو يهـــذي بعلـــوةٍ أو بهنـــدِ

إلى أن يقول:

أمُقامـــاً بعـــالجٍ، والمطايـــا عَـــرْضَ يَـــبرينَ بالظعـــائنِ تَخْـــدي
لا الحِمـــى بعـــدَكم مُنـــاخٌ ولا مـــا ءُ اللِّـــوى إذ هجرتمـــوه بِـــورْدِ

يستهلّ الشاعر الأبيات بلفظة "النجاء" ويكررها مرتين، فيبدو كأنه يحذر من البقاء في نجد ويبغي الفرار، ولكننا حين نمضي في قراءة الأبيات، ندرك غير ذلك، فنعرف أنّ فؤاد الشاعر معلق بنجد، وهذا ما يخشاه –الشاعر- ثم تستوقفنا الصورة الاستعارية في البيت الثاني، فالثرى –كما هو معروف- ينبت الزرع،

(١) هو علي بن الحسين كان في بيت رياسة ومكانة استكتبه القائم بأمر الله العباسي ثم اسـتوزره ولقبـه رئـيس الرؤسـاء، (قتـل سـنة ٤٥٠هـ/١٠٥٨م).

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٣١-١٣٢. اللبانة: الحاجة والمأرب. الصلد: الصلب.تخدي: تسرع. عالج: هو الذي ينسب إليه رمل عالج، وهـو في ديار كلـب، وقيل: رمل عالج يصل إلى الدهناء، والدهناء، فيما بين اليمامة والبصرة. انظر البكري، أبا عبيدعبدالله بـن عبـدالعزيز الأندلسي (ت ٤٨٧هـ / ١٠٩٤م)، **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، تحقيق مصطفى السقا، ط٣، عالم الكتب، بـيروت، ١٩٨٣، ج٣، ٩١٤. يبرين: رمل لا تدرك أطرافه من يمين مطلع الشمس من حجر اليمامة، وقيل: يبرين من أصقاع البحرين... وهنـاك الرمل الموصوف بالكثرة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤٩٠. اللوى: هو في الأصل منقطع الرملة، وهو واد من أودية بـني سليم. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٢٧.

ولكن الشاعر يقرنه بالشوق، ويجعل الأحشاء "القلوب" تربة هذا الشوق، أمّا علوة وهند، فهما رمز إلى النساء العربيات القديمات اللواتي كان يتغزل بهن الشعراء العرب.

ولنلاحظ أن الشاعر ربط المطايا بعالج ويبرين، فجعلها تسرع في سيرها، كما استغرب أن تكون "عالج" مقاماً لهم، وهذا طبيعي، فمن الصعب — أو على الأقل فنيا — أن تكون الرمال وما يتبعها من حرارة وشظف عيش مقاماً طويلاً لهم، والظاهر أنّ لدى الشاعر حساً لغوياً، فقد استخدم كلمة "مقام"، وهي مناسبة للسياق، فالمقام من الديار: هو ما طالت الإقامة فيه(١).

ويقرن الشاعر اللوى بالماء —واللوى من دلالته أنه يدل على واد- ولذا، فلا بدّ أن يكون مسيلاً للماء، ومن الملاحظ أن الشاعر أورد اللوى وماءه بعد "عالج" و "يبرين" ورمالهما، ومن المعروف أنّ الماء فيه إرواء الظمأ، وإطفاء اللهب، وهذا ما يرنو إليه الشاعر —ولو بطرف خفي- فهو بحاجة إلى الماء رمز الحياة والارتواء بعد رحلة قاسية في رمال الصحراء وشدة حرارته —حتى لو كانت رحلة خيالية-.

وإذا أعدنا النظر في الأبيات السابقة، فإننا نلاحظ أن الشاعر قد استخدم حرف الجيم أربع مرات في البيت الأول، وهو مطلع القصيدة وأول ما يقرع ذهن السامع —وهذا الحرف —الجيم- جزء من كلمة "نجد"، كما عمد الشاعر إلى اختيار قافية ثلاثية تنتهي بحرف الدال —وهو جزء من اسم نجد أيضاً-ولعل مرد هذه الظاهرة أن اسم نجد يضغط على لا وعي الشاعر وشعوره الباطن.

ويحزن الشاعر حين يخفق البرق فوق نجد، قال(٢):

أتزعُمُ أن الصبرَ فيكَ سجيةٌ وتَشْجى إذا البرقُ التهاميُّ أنجدا

يدور البيت حول موضعين: "تهامة" و "نجد"، ولكن نجداً هي المحرك لأشواقه.

ويمدح الشاعر أحدهم، فتبدو نجد مكاناً يضم محبوبته، ومن هنا فهو، يعشقها -نجد- قال(٣):

لأيِّ مَرْمىً تزجرُ الأيانقا إنْ جاوزتْ نجداً فلستَ عاشقا

وإنما كان بكائي حادياً رَكْبَ الغَرامِ وزفيري سائقا

ثم يقول:

وهبَّ نجديُّ الصَّبا تَحسبُه فارةَ مِسْكٍ في ثراها فاتقا

يعمد الشاعر إلى النزعة التغريبية التي تمنح الصورة إطلالة جديدة، فهو يتخيل أن للغرام ركباً،

(١) الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت ٤٨٦هـ / ١٠٩٣م)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق وتعليق محمد عبدالقادر احمد، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ص٢٤٦.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٣٩.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٤٨-١٤٩. الأيانق: جمع ناقة. فارة مسك: وعاء المسك.

ويصور بكاءه حادياً لهذا الركب، أمّا زفيره، فيتراءى له سائقاً يحث هذا الركب، وهذه هي لغة الشعر، "فالشاعر يستعمل اللغة استعمالا جمالياً، وليس استعمالاً اتصالياً"(١).

ويتضح أثر التقاليد العربية في البيتين الأولين، ذلك أن الركب والإبل والحادي من الصور التي ألفناها في الشعر الجاهلي.

أمّا في البيت الأخير، فيتحدث الشاعر عن ريح الصبا ويقرنها بنجد، وهي رياح رخية محمودة جداً وقد أكثر الشعراء من ذكرها(٢)، ويربطها الشاعر بالروائح الزكية التي تشبه وعاء يضم المسك، فتفوح رائحته.

وتشكل المواضع النجدية والحجازية جزءاً من كيان الشاعر النفسي، وذلك حين يقول(٣):

ما فوق أعجاز الركابِ رسالةٌ	تُلهي، ففيمَ تحيةُ الرُّكبانِ؟
عُذراً، فلو علموا جواك لساءلوا	غِزلانَ وَجْرةَ عن غُصونِ البانِ
قولا لكُثبانِ العقيقِ: تطاولي	دونَ الحِمى أقدُرْك بالطَّمحانِ
ولينسفَنَّ الرملَ زفرةُ مُدنفٍ	إنْ لم يُعنْهُ الدمعُ بالهملانِ

تبدو وجرة مكاناً للغزلان، ولكن الشاعر يؤنسن هذه الغزلان، فيسألها عن: "غصون البان"، ذلك أنّ "البان" من أشجار البادية ومستلزماتها، إلى جانب أن الشعراء القدماء كانوا يشبهون الجارية الناعمة بشجرة البان، لاستواء نباتها ونبات أفنانها وطولها ونعمتها، ومن هنا قرنها — البانة — الشاعر بالغزلان رمز النساء الجميلات. ثم يربط الكثبان الرملية في العقيق بفعل الأمر الموجه إلى المثنى: "قولا" في البيت الثالث- ليقيم علاقة وجدانية بينه وبين هذه الكثبان وبخاصة أنّه يتمنى أن تتطاول هذه الكثبان، كل ذلك، انطلاقاً من نفسيته المحبة لهذه المواضع.

ويستفزنا استخدام صيغة المثنى: "قولا"، وهي ظاهرة بارزة في الشعر الجاهلي، وقد جاءت؛ "تعبيراً طبيعيا عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجآتها غير المتوقعة، وحرص على توفير شيء من أسباب الأمن والاطمئنان في رحلة في أعماق المجهول تكتنفها المخاوف، وتحيط بها الأخطار، ولعل أقل رفقة في الصحراء ثلاثة" (٤). فيبدو أن صَرَّدُرّ قلد الجاهليين في هذا النهج.

---

(١) الوعر، مازن، **دراسات لسانية تطبيقية**، دار طلاس للنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٩. ص١٣.

(٢) عزام، عبدالوهاب، **مهد العرب**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦، ص٢٦.

(٣) صردر، **الديوان**، ص٧. وجرة: موضع بين مكة والبصرة، بينها وبين مكة نحو أربعين ميلاً. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤١٦. العقيق: ناحية بالمدينة. انظر **المصدر السابق**، ج٤، ص١٥٦.

(٤) خليف، يوسف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨١، ص١٢٦.

ويضعنا الشاعر أمام عالم جديد من العلاقات، مما يثيرنا ويصدم نفسيتنا، ذلك أننا لم نألف أن زفرة المحب تنسف الرمل "إذا لم تكن الدموع مجدية"، ولا ريب في أنها صورة جاذبة وحافزة للقارئ الذي يفاجأ بهذه الصور الجديدة.

والبرق الذي يلوح فوق "جاسم" - ويشبه في لمعانه السيوف الهندية- يذكر الشاعر بعقيق الحمى، قال(١):

صاحِ ترى بَرقاً على جاسمٍ كأنَّه هِنديَّةٌ تُنتضى
أذكرني عهدَ عقيقِ الحِمى ولا يُعيدُ الذكرُ ما قد مضى

لقد جاء البيتان في سياق غزلي، أيضاً، وقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الترخيم في قوله: "صاح"، فأصلها:"صاحب"، ولكن ربما تعني في وجدان الشاعر الصحو، ذلك أنّ البرق يرى –عادة- بجلاء في الليل، فضلاً عن أنّ العاشق تستبد به الآلام والهموم في هذه الفترة من الزمن، لأنّه يظل وحيداً حليفه الأرق والصحو، ومن هنا، صار الشاعر يتذكر عهوده السابقة.

وتغدو المواضع النجدية والحجازية هاجس الشاعر، حين يقول(٢):

يا مَنْ تَبلَّدَ بينَ آثارِ الحِمى يقفو معالَمها بعَيني مُنْكِرِ
انشدْ قضيبَ البانِ بينَ مُروطِهم واطلبْ كثيبَ الرملِ تحتَ المئزرِ
وإذا أردتَ البدرَ فابعثْ نظرةً لمطالعٍ بينَ اللِّوى فَمُحجَّرِ
أتَرُدُّ يا روضَ العقيقِ ظُلامةً رُفِعتْ إليكَ مِن القِلاصِ الضُّمَّرِ
إياكَ أن تطأ اللَّعاعَ بمَنسمٍ منها وأن تَرْعى الجَميمَ بِمَشفَرِ

اتكأ الشاعر في الأبيات، على الاستعارة، فقضيب البان هو في الأصل شجر، ولكنه استحال في هذه الصورة إلى رمز لقامة المرأة، بدليل لفظة: "المروط" التي هي من متعلقات المرأة، أمّا كثبان الرمل، فهي رمز إلى عجيزة المرأة، بدليل اقترانها بالمئزر، والبدر رمز إلى وجه المرأة المشرق، والشاعر، هنا، يعكس لنا بعض مقاييس الجمال الأنثوي عند العرب.

---

(١) صردر، **الديوان**، ص٤٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٨-٤٩. المرط: كساء يؤتزر به. اللوى: هو في الأصل منقطع الرملة، وهو واد من أودية بني سليم، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٢٧. محجر: موضع في الحجاز... وجبل في ديار طيء... وقرن في أسفله جرعة بيضاء في ديار عذرة. انظر **المصدر السابق**، ج٥، ص٧٢. القلاص: جمع قلوص وهي الناقة الشابة. اللعاع: النبت الناعم الأخضر أول ما يبدو. المنسم: الخف، الجميم: ما غطى الأرض من النبات، المشفر: كالشفة للإنسان.

ويشدنا الانزياح في النص، فقد صار "روض العقيق" يخاطب كأنه إنسان يعقل هذا الخطاب، بل صارت تقدم إليه الظلامات والشكاوى لكن من الإبل. ولا شك في أن الصور التي ذكرها الشاعر - في النص السابق - هي صور جاهلية عريقة أعاد إنتاجها، وبخاصة ما توحي به لفظة "الإبل"، فهي من الألفاظ المركزية في الثقافة الجاهلية، ولذا، توشك أن تكون - هذه الألفاظ - رموزاً، ذلك أن الناقة هي رمز الحنين الأول في الشعر القديم.

ومن الجدير ذكره أن الشعراء القدماء قد أكثروا من ذكر العقيق والتشوق إليه، حتى صار في الشعر من البقاع الشعرية التي يرمز بها إلى ديار الأحباء(١).

وإذا تأملنا النص السابق، فإننا نلحظ أن الشاعر جاء بالفاعل ضميراً مستتراً تقديره "أنت"، وبخاصة في البيتين: الثاني والثالث في قوله: "انشد قضيب البان" و "اطلب كثيب الرمل و "ابعث نظرة"، وربما يعود ذلك إلى انشغاله بالموصوف أو المتحدث عنه –المرأة- التي كنّى عنها بقضيب البان وكثيب الرمل والبدر أكثر من انتباهه إلى الذات الشاعرة.

ويتعلق الشاعر باللوى وسهوله، حين يقول(٢):

ظمئي إلى ماءِ النُّقيبِ لأنهُ	وِرْدُ اللَّمى ومناهلُ الأغصانِ
ولنعمَ هينمةُ النسيمِ محدِّثاً	عن طِيبِ ذاك الجَيْبِ والأرْدانِ
إن لم يكنْ سهلُ اللِّوى وحزونُهُ	وطني فإن أنيسَهُ خُلاَّني
ولو انهم حلّوا زَرودَ منحتُهُ	كَلَفي وقلتُ: الدارُ بالجيرانِ

يتحرك النص في فضاءات معينة: ماء النقيب وسهل اللوى وزرود "جبل رمل"، ويبدأ الشاعر بالماء وتتعانق كوكبة من الألفاظ الدالة على الماء، فالظمأ يستدعي "الورد" و "المناهل"، ولكن هذا الورد وتلك المناهل لم تأت بالمعنى المعجمي المألوف، وإنما كنى بها الشاعر عن الفتيات الجميلات.

وقد اقتضت هذه المائية –بما يتبعها من حياة ورقة ولطافة –ظهور النسيم العليل، وهذا ما تمثل في البيت الثاني، وقد نأى الشاعر عن التقريرية، فوضعنا أمام عالم جديد، إذ أكسب النسيم صفات الإنسان وأفعاله، مما يباغت القارئ ويبعد عن اللغة النمطية، فأصبح هذا النسيم يحدث عن طيب تلك الحسناوات من خلال نقله عطرهن وطيبهن.

ويبدو أن المواضع في النص السابق قد تخلت عن دلالتها الجغرافية المكانية المحدودة، فأصبحت معنى

---

(١) عزام، عبدالوهاب، **مهد العرب**، ص٦٢.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٨، النقيب: موضع بالشام بين تبوك ومعان على طريق حاج الشام. انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣٢٣ (الحاشية). اللمى: سمرة في باطن الشفة. الأردان: جمع ردن وهو الكمّ. زرود: جبل رمل. انظر **المصدر السابق**، ج٢، ص٦٩٦.

نفسياً أو قيمة إنسانية وضيئة، فالشاعر لا يهمه اللوى أو "زرود"، وإنما يشغله المكان التجربة التي يـرتبط بها، ولا عجب، "فالمكان الحيز لا يمكن أن يعني شيئاً كبيراً، وإنما المكان الذي يعني هو المكـان التجربـة، فالعلاقة التي تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات(١)".

ولنلاحظ أن الجمل الاسمية تسيطر على النص السابق وبخاصة في الأبيات الثلاثـة الأولى، ومـن المعروف أن الجملة الاسمية تدل على الثبات، وكأنّ الشاعر يبتغي أنّ يبيّن أن هذا هـو طبعـه وديدنـه: الإعجاب بهذه الأمكنة وأهلها.

واللوى موضع للفتيات الجميلات الساحرات اللواتي يُفتن بهن الشاعر، قال(٢):

جُزْ بـاللِّوى إنْ كنـتَ تـؤثرُ أن تـرى حَـدَقَ المهـا وسـوالفَ الآرامِ
وتـأنَّ في نَظَـرِ الخُـدورِ فبينَهـا صُـوَرٌ تبـيحُ عِبـادةَ الأصـنامِ

أعتقد أن الصورة في البيت الثاني تستفز المتلقي، ذلك أنّ "عبادة الأصنام" وإن جاءت في سـياق غزلي خيالي تغلب عليه المبالغة – تفجأ القارئ وتصدم ذوقه.

ويبدو أن الشاعر استمد الصورة من بشار بن برد (٣) في البيت الثاني، ذلك أن بشاراً قد صـور، أيضاً، العذارى يدرن حول محبوبته معجبات خاشعات، وكأنهن يطفن حول صنم، وهن يتلمسنها بأيديهن في أثناء هذا الطواف، وكأنهن يمسحن بأيديهن حول معبودهن. فكلا الشاعرين أشار إلى عبادة الأصـنام، على أن بشاراً قد تأنى في تجسيم جمال صاحبته، وتقديم هذا الجمال في صورة حسية ملموسة.

ويكني صَرَّدُرّ بالغزلان عن النساء، فيذكر أنّ نساء اللوى لا تصاد كأنها ظباء مكة، قال(٤):

مـا خِلْـتُ غِـزلانَ اللِّـوى كظِبـاءِ مكـةَ لا تُـصادُ

يبين الشاعر، هنا، أن الذي يحرم صيده هو ظباء مكة، لحرمة الصيد في الحرم وما جاوره، وهـذا

(١) ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، الأردن،ط١، ٢٠٠٠، ص٦٤.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٢٠٧.

(٣) وذلك حين قال بشار (ت ١٦٧هـ / ٧٨٢م):

وجاريـةٍ خُلقـتْ وحـدَها كـأن النـساءَ لـديها خَـدَمْ
دُوَارُ العـذارى إذا زُرْنَهـا أطَفـنَ بحـوراءَ مثـلِ الـصَّنَمْ
يَظَلـنَ يُمـسِّحنَ أركانَهـا كمـا يُمْـسَحُ الحجـرُ المُـسْتَلَمْ

انظر: صردر، **الديوان**، تحقيق صلاح الدين الهواري، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٨، ج٤، ص ١٥٨ -١٥٩. خلقـت وحدها: أي لا مثل لها في الحسن. الدوار: الكعبة، البيت الحرام.

(٤) صردر، **الديوان**، ص١٥٨.

معتقد ديني سابق للإسلام، وإليه أشار النابغة الذبياني [١]، فالنابغة يقسم، أيضا، على صدقه وبراءته بالله الذي يمنح طير الحرم وما جاوره الأمن، لأن صيدها حرام.

والملاحظ أن الصيغة الصرفية قد تعاضدت مع المعنى، فقد استخدم الشاعر كلمة "مكة" – وهي ممنوعة من الصرف- لتنسجم مع حالة الظباء التي وصفها الشاعر بأنها عصية على الصيد.

ويرثي الشاعر أحدهم، فيشير إلى منى، قائلاً[٢]:

كلُّ شيءٍ يُحصيه عَدٌّ ولو كا ن كَثيباً من رملِ يَبْرينَ يَفْنى

إلى أن يقول:

كلّ يومٍ تأتي به يومُ نَحرٍ ومِنىً حيثُ شاءَ سَهْلاً وحَزْنا
ليس يُغني عن النفوسِ فِداءٌ فضَياعٌ نعُقٌّ عنهنَّ بُدْنا

إنّ الصورة التي رسمها الشاعر للمكان "يبرين" هي الصورة نفسها التي حدثتنا عنها كتب البلدان، فهو موضع موصوف بكثرة الرمال[٣]، وعلى الرغم من كثرته، فإنّ مصيره الفناء والزوال، ثم يسبغ الشاعر على المرثي – في البيت الثاني - طابع القداسة من خلال تصوير أفعاله بأيام النحر في منى، كما يستل الشاعر الصورة في البيت الأخير من شعائر الحج وطقوسه، أيضاً، فالبدن "النوق" التي تقدم للنحر لا يمكن أن تسد مسد العقة، والشاعر إنما يرمي من هذه الصورة إلى أنّ أحداً لا يمكن أن يفتدي أحداً حين يأتيه الموت.

ويعزي صَرَّدُرّ بعضهم عن أخيه، فيقول[٤]:

وما يعصمُ المرءَ من حتفِهِ عِراقٌ يُحُلُّ بهِ أو شآمُ
بأيِّ حِمىً مانعٍ يُستجارُ إذا لم يُجَرْ زمزمٌ والمَقامُ
ظِباءُ البِطاحِ لها مَصْرَعٌ وعُصْمٌ لها بالجبالِ اعتصامُ

---

(١) وذلك في قوله معتذرا من النعمان بن المنذر:

والمؤمنِ العائذاتِ الطيرَ يَمسحُها رُكبانُ مكةَ بين الغَيْلِ والسَّعَدِ

انظر: الذبياني (٦٠٤هـ/١٢٠٧م)، النابغة، **الديوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٥. المؤمن العائذات: يعني الله تبارك وتعالى أمنها أن تهاج أو تصاد في الحرم. العائذات: التي عاذت بالحرم. الغيل: الشجر الملتف.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٤١، يبرين: موضع مشهور بكثرة رماله. الحزن: الوعر من الأرض، وهو ضد السهل. نعق: نذبح عنها فداء لها، بدن: جمع بدنة وهي الناقة تقدم للنحر.

(٣) انظر الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤٩٠.

(٤) صردر، **الديوان**، ص١٨٤-١٨٥، عصم: جمع اعصم وهو تيس الجبل.

تبدو أبعاد المكان الدينية والتاريخية التي ترتبط به ولا تفارقه، ذلك أنّ "زمزم" و "المقام" من المواضع المقدسة عند المسلمين، لكنّ هذه القداسة لا تجيرها من عوادي الزمن –حسب رؤية الشاعر- فكيف البشر الآدمي؟

وقد اتكأ الشاعر على عنصر التضاد –في البيت الأخير- الذي دلّ على معنى الشمولية والكلية، فالحيوانات مصيرها الموت أينما وجدت، سواء حلت البطاح كالغزلان، أم اعتصمت بالجبال كالوعول.

أمّا لفظة "عصم" و "اعتصام" التي كررها في النص، ففي مقدورنا النظر إليها من زاوية نفسية، ذلك أن عصمة الإنسان من الموت أمر مستحيل، وهذا ما يحاول الشاعر غرسه في ذهن السامع.

ومن الجلي أن المبدع الفنان قد لجأ إلى التقديم والتأخير، فأخر الفاعل: "عراق" عن منطقته التي اعتاد أن يحلّ فيها –في البيت الأول- مما يدل على أن الذات الشاعرة معنية بالأحداث والمتعلقات أكثر من اهتمامها بالذوات.

ويذكر الشاعر خيف منى، قائلاً(١):

أتنساها على خَيْفِ مِنى تَهوى أبابيلا
وقد ألبسَها الوَخْدُ من المَرْوِ خلاخِيلا

والظاهر أن الشاعر يتحدث عن الناقة بدليل استخدامه لفظة "الوخد" التي تتصل بالإبل وسيرها.

ولا شك في أنّ الإحساس بقداسة المكان وظهور الشعور الديني العميق يتضحان من خلال هذه الأماكن: "منى" و "المرو" التي تذكرنا بالسعي بين الصفا والمروة وهي من شعائر الحج.

وتقترن "منى" بما ينحر فيها من أضحيات، قال(٢):

يظنُّ الضيوفُ أنّ دارَهم مِنىً ودهرَهُمُ عيدٌ لعظُم المناحرِ

ونحن نعلم أنّ الضيوف يقدم لهم الطعام وبخاصة ما يذبح من الشاء أو ما ينحر من الإبل، ومن هنا، جاءت هذه الصورة في البيت، فالضيوف يلحظون ما ينحر لهم من الإبل الكثيرة، فيخيل إليهم أنّ هذه الإبل ليست قرى لهم، وإنما هي أضحيات تقدم يوم النحر في منى.

ويعزي الشاعر أبا القاسم بن أيوب عن زوجة أبيه أبي المعالي بن عبدالرحيم، فيبين أنها عريقة

(١) صردر، **الديوان**، ص٢٢١-٢٢٢. الأبابيل: الجماعات، الوخد: ضرب من السير السريع، الخيف: اسم يقع مضافاً إلى مواضع كثيرة، ولا يكون خيفاً إلا بين جبلين، وقيل: الخيف: ارتفاع وهبوط في سفح جبل أو غلظ، وأشهرها خيف منى. انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٢، ص٥٢٦، المرو: حجارة بيض، وهو أيضاً موضع من شعائر الحج.

(٢) **المصدر السابق**، ص٨٧.

النسب والأصل، فيقول[١]:

ســـــليلةٌ مـــــن ســـــوابقٍ درجـــــوا	أمامَهـــــا فاســـــتخفَّها العجَـــــلُ
مـــن الخُـــدورِ الـــتي بهـــا احتجبـــوا	إلى القبـــورِ الـــتي بهـــا نزلـــوا
تُنحـــــرُ في مكـــــةَ العِـــــشارُ ولا	تُنحـــــرُ إلا علـــــيهم المُقَـــــلُ

يكثف النص من واقع الشعور الديني وبخاصة في البيت الأخير، إذ تبدو مكة المكرمة، أيضا، موضعا تنحر فيه الأضحيات وقت الحج.

وتبدو، طريفة، الصورة في الشطر الثاني من البيت الأخير، ذلك أن النحر من متعلقات الإبل، ولكن الشاعر يزاوج بين عناصر لا وجود لها في عالم الواقع، لكنه يبتغي أن يعبر عن انفعاله، فيتخيل أن الدموع تنحر كالإبل، دلالة على غزارتها، ولا شك في أن العناصر غير المتوقعة تثير وعي المتلقي بل " تتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة، كان وقعها على نفس القارئ أعمق"[٢].

ويعاتب صَرَّدُرّ بعض رؤساء العصر في نبوة جرت بينهما، فيلجأ إلى القسم بالأماكن المقدسة في الحجاز وذكر بعض المواضع الدينية ، فيقول[٣]:

وأُقـــــسِمُ بالمطايـــــا مُـــــشْعِراتٍ	غـــداةَ النحـــرِ قـــد خُلْخِلْـــنَ عُقْـــلا
وبـــــالغُبْرِ الأشـــــاعثِ لا دِهـــــانٌ	تُرجِّلـــــهم ولا الهامـــــاتُ تُفلـــــى
وبـــــالجمراتِ تحـــــذفُ أخـــــشبَيْها	أنامـــــلُ تبتغـــــي مَنّـــــاً وفَـــــضْلا
وبـــــالحَرميْنِ تمـــــلأُ عَرصَـــــتَيْها	مـــــن الآفـــــاقِ ركبـــــانٌ ورَجْلـــــى
وبالبيـــــتِ المُقـــــدَّسِ والمـــــوَفَّى	قِـــــرى الأضـــــيافِ عنـــــه والمُـــــصَلّى
بـــــأنّي مـــــا لبِـــــستُ الغـــــشَّ ثوبـــــاً	ولا أســـــكنتُ قلـــــبي فيـــــكَ غِـــــلاّ

يحشد الشاعر مجموعة من أسماء الأماكن المقدسة في الحجاز وفي غيره كالحرمين والبيت المقدس

---

(١) صردر، **الديوان**، ص ١٤٧ العشار: الإبل التي مر على حملها عشرة أشهر.

(٢) المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، ليبيا - تونس، الدار العربية، ١٩٨٢، ص ٨٦، وانظر أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٣٨.

(٣) صردر، **الديوان**، ص ١٧١ – ١٧٢. المشعرات: البدن المعلمة، وهو أن يشق جلدها أو أن تطعن اسنمتها لتعرف أنها من الهدي. خلخلن: البسن في موضع الخلاخيل. عقل: جمع عقال وهو ما تربط به الدابة، الغبر الأشاعث: هم الحجاج الذين يمتطون الإبل. رجل شعره: سرحه، الهامات، جمع هامة وهي الرأس، الأخشبان: جبلان يضافان تارة إلى مكة، وتارة إلى منى، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص١٤٩. المصلى: على حافة وادي عرنة على تخوم عرفة. انظر المقدسي، أبو عبدالله محمدبن أحمد البشاري (ت ٣٨٠هـ / ٩٩٠م)، **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، تحقيق محمد مخزوم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٨٧، ص٧٩.

والمصلى والجمرات، ليقسم بها، كما يقسم بالحجاج وبالإبل التي يمتطيها هؤلاء الحجاج، ذلك أن الإبـــل تصطحب في السير في الحج، فعظّمها لذلك، وأقسم بها، كل ذلك، ليبرز الشاعر الأنا الشعرية نقية تخلو من الغش والحقد.

ويبدو لي أن البيت الأخير هو مركز الإشعاع الدلالي في النص، فقد لخص فيه الـــشاعر منهجـــه وموقفه الخلقي، ولا بد من الكشف عن الصورة التي تضمنها هذا البيت، فالثوب خارجي يستر العـــورة، ويمنح صاحبه جمالا، أما القلب، فداخلي، وهو مقر العواطف والأحاسيس، ليـــبين الـــشاعر أن مـــسلكه الخارجي ينبع من إحساس صادق وعميق في تعامله مع الناس.

وأعتقد أن الشاعر نجح في إثارة القارئ لمتابعة الصورة وملاحقة المعنى عن طريق توالي القـــسم في النص، إذ لم تتجل القضية التي يود الإبانة عنها إلا في نهاية الأبيات.

وإذا تأملنا النص السابق، فإننا نلاحظ أن الشاعر كان ينظر في قسمه إلى النابغة الـــذبياني [١]، ولا غرو في هذا، "فالتناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان" [٢].

ويتخذ الشاعر من جبلي "يذبل" و "يلملم" رمزاً إلى القوة والصلابة، وذلك حين يمدح أبا المعالي ابن عبد الرحيم ، فيقول[٣]:

ثَبْـــــتُ الجَنَـــــانِ كأنمـــــا في بُـــــرْدِهِ		يـــــومَ الزعـــــازعِ يَـــــذْبُلٌ ويَلملَـــــمُ

فيصور الشاعر قلب الممدوح بالصلابة والقوة التي تشبه صلابة الجبال وقوتها.

ويمدح الشاعر زعيم الرؤساء، فيقول[٤]:

كـــــأنّ الحُـــــبى يـــــومَ تعقادِهـــــا		عليـــــه، علـــــى يَـــــذْبُلٍ أو حِـــــراءِ

يصف الشاعر الممدوح بالحلم والرزانة، فلا تستفزه المواقف ولا تستثيره، فكأنه جبل "يـــذبل" أو

(١) وذلك حين قال النابغة:

بمُـــــصْطَحباتٍ مـــــن لَـــــصافٍ وثَبْـــــرةٍ		يـــــزُرْنَ إلالاً ســـــيرهُنُّ التَّـــــدافُعُ

علـــــيهنّ شُـــــعْثٌ عامِـــــدونَ لحجِّهـــــم		فهـــــنَّ كـــــأطرافِ الحَـــــنِيِّ خواضـــــعُ

انظر: النابغة، **الديوان**، ص ٣٦. بمصطحبات: يعني الإبل. لصاف وثبرة: موضعان في بلاد تميم. وإلال: جبل عن يمين الحاج إذا وقفـــت بعرفة. عليهن شعث: أي متغيرون من السفر. كأطراف الحنى، الحنى: القسي، يريد أنها ضامرة دقيقة من شدة السير والجهـــد معوجـــة. خواضع: خواشع ذليلة من الجهد.

(٢) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ١٢٥.

(٣) صردر، **الديوان**، ص ٣٧، يذبل: جبل مشهور الذكر بنجد في طريقها. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص ٤٩٦. يلملم: جبـــل من الطائف على ليلتين أو ثلاث. انظر **المصدر السابق** ج٥، ص ٥٠٤.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٢١، حراء: جبل بمكة، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٢، ص٤٣٢.

"حراء" في ثقله وثباته ورزانته.

ويعزي الشاعر بعض الممدوحين عن أخته، قائلاً[(١)]:

وعادتُكَ الصبرُ إن قَعْقَعَتْ صواعقَهنَّ الخطوبُ الجِسامُ
تمرُّ عليكَ مرورَ الريا حِ زاحمها يَذْبُلٌ أو شَمَامُ

يتخذ الشاعر من هذين الجبلين: "يذبل" و "شمام" رمزاً إلى المنعة والقوة والصمود، ثم يشبه هذا الممدوح في ثبات فؤاده وصبره بهما، فلا تزعزعه المصائب ولا تأخذ منه مثلما لا تزعزع الرياح هذين الجبلين.

ويمدح الشاعر رئيس الرؤساء، أبا القاسم بن المسلمة، ويشير إلى مقارعة الروم وغيرهم، فيقول[(٢)]:

وفوارسٌ يَصْلَوْنَ نيرانَ الوَغى مما تثيرُ جيادُهم بدخانِ
جنبوا إلى الأعداء كُلَّ طِمِرَّةٍ بُنِيتْ مفاصلُها على شيطانِ
مِثل المراقبِ تحتَهم وهُمُ على صَهواتِها كالهَضْبِ من ثَهْلانِ

يصور الشاعر هول هذه المعركة، فقد كان الفرسان يصلون ناراً حامية، ثم يشيد بخيول الممدوح، فيتخيل "مفاصلها قد بنيت على شيطان" لشدتها وحركتها، ويصور هذه الخيول بالمراقب المرتفعة تحت الفرسان، ويفصل في صورتها، فتتراءى صهواتها له كالهضاب من جبل ثهلان، ذلك أن هذا الجبل كان ضخماً، وكانت له مكانة في نفوس الناس، حتى ضربت به العرب المثل في الثقل، فقالت: أثقل من ثهلان ولعظمه في صدورهم[(٣)].

ومن الجدير ذكره أن الشاعر قد اعتمد على بنية التشبيه – في معظم النصوص السابقة التي صور فيها الجبال – وهو تشبيه بسيط وقريب من ذهن المتلقي، لوضوح العلاقة بين المشبه والمشبه به، لتبدو صوره أكثر إقناعا وواقعية.

وتبدو فتنة الشاعر المدهشة بنعمان وساكنيه، حين يقول[(٤)]:

إيهٍ أحاديث نَعْمانٍ وساكنه إنّ الحديثَ عن الأحبابِ أسمارُ
يا حبذا روضُه الأحوى إذا احتجبت عنِّ الثغورُ حكاها منه نُوَّارُ
وحبذا البانُ أغصاناً كرُمنَ فما لهُنَّ إلا الحَمامُ الوُرقُ أثمارُ

(١) صردر، **الديوان**، ص١٨٦، شمام: جبل في بلاد قشير، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٣، ص٨٠٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص١٢-١٣. الطمرة: الفرس المستعدة للوثب والعدو. المراقب: جمع مرقب وهو الموضع المشرف. الهضب: جمع هضبة وهي الجبل خلق من صخرة واحدة. ثهلان: جبل باليمن، وقيل: جبل بالعالية، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٤٧.

(٣) انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٤٧.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٢٧. نعمان: واد في عرفة [دونها] إلى منى، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣١٦.

يكشف الشاعر عن آفاق هذه العلاقة الوثيقة التي تربطه بالمكان، ذلك انه يحب الاستماع إلى أي حديث من نعمان وأهله، آية ذلك استخدامه: "إيه" –منونة- مما يعني أنه يطلب الاستزادة من أي حديث[(١)].

ومن الجدير ذكره أنّ "نعمان" قد وصف بأنه "كثير الأراك"[(٢)]. ومن المعروف أن شجرة الآراك كانت تصور في الشعر الجاهلي مربعاً للظباء[(٣)]، ومن هنا، فربما كان يدور في وجدان الشاعر أنّ هذه الأشجار مربع للظباء التي ترمز في خيال العربي إلى النساء الجميلات، كما أدخل الشاعر الحمام في تجربته الفنية، فتخيله ثماراً لأغصان البان، ليصور مشاعر الحنين التي غالباً ما يرمز إليها الحمام.

وتبدو صورة "عبقر" في شعره، حين يقول[(٤)]:

وسَواهِمٍ لبناتِ نَعْشٍ لحظُها	وخِفافُها تفلي بناتِ الأوْبَرِ
فأتتكَ أمثالَ السعالي زُوِّجتْ	أشباحَ رُكبانٍ كجِنَّةِ عَبْقَرِ

يصف الشاعر النوق بأنها شاخصة أبصارها نحو النجوم، دلالة على سرعتها، ولعله اختار "بنات نعش"، لأن لها دلالة أسطورية، أيضاً، فقد نسجت حولها أساطير وخرافات، لعل من أبرزها تلك القائلة بأن الجدي قتل نعشاً، أحد نجوم بنات نعش، فبناته أبداً يردن اللحاق به للاقتصاص من الجدي[(٥)]، ولذا، فالشاعر يريد أن يصور هذه الإبل ظمأى إلى الاقتصاص من الأعداء.

ويلتفت الشاعر إلى خفاف هذه الإبل، فيصورها بأنها شديدة الوقع على الأرض، كأنها تفلي الكمأة، ثم يشبهها –النوق- بالغيلان التي "زوجت أشباح ركبان"، دلالة على سرعتها وشدة حركتها. ويلوح لي أن الصورة في الشطر الثاني من البيت الثاني تنبش الشعور بالخوف والإعجاب اللذين يكتنفان الأنا الشعرية.

وواضح أن الشاعر استمد فكرته مما وقر في الذهن العربي من أن "عبقراً" موطن للجنّ.

(١) ابن يعيش، موفق الدين بن علي (ت ٦٤٣هـ / ١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، صححه وعلق عليه جماعة من العلماء، عنيت بطبعه ونشره إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ج٤، ص٣٢.

(٢) انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١٣١٦.

(٣) عبدالرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦، ص٨٦.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٥٢، السواهم: النوق الضامرة، بنات الأوبر: ضرب من الكمأة شبه اللفت ولونها كلون التراب، السعالي: الغيلان، عبقر: أرض كان يسكنها الجن، ويقال في المثل: كأنهم جن عبقر، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٨٩.

(٥) شامي، يحيى عبدالأمير، **النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي**، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٢٤.

والظاهر أن الشاعر كان ينظر إلى قول زهير بن أبي سلمى في وصفه للفرسان الذين يمتطون الخيل[١]، مما يعني أن صَرَّدُرّ كان معجباً بالشعر القديم، ومطلعاً عليه، فحاول تقليده، واستمداد الصور منه.

ويمدح الشاعر الوزير أبا نصر محمد بن محمد ويمدح ولده عميد الدولة ويهنئه بالخلع عليه واستخلافه على الوزارة، فيقول[٢]:

هذا أميرُ المؤمنينَ وظنه ... بالغيبِ مرآةٌ تُضيءُ وتلمعُ
لّما تنسَّمَ من شمائلِ عِطْفِهِ ... أرَجَ الكفايةِ فائحاً يتضوَّعُ
ناجاهُ بالوادي المُقدَّسِ نابذاً ... كَلِماً تلينُ لها القلوبُ وتخشعُ
وكساهُ من حُللِ الدِّمقْسِ جَلابِبا ... كالروضِ بل منهُ أغَضُّ وأنصَعُ
فكأنها نُسِجَتْ بجِنَّةِ عبقرٍ ... أو ظلَّ يرقمُها الربيعُ ويَطْبَعُ

ولا شك في أن الشاعر امتص صورة "عبقر" من الموروث، إذ قيل: إن عبقراً كان بلداً قديماً وخرب، وكان ينسب إليه الوشي، فلما لم يعرفوه نسبوه إلى الجن... ويقال: إنّ أصله أنّ عبقراً كان يوشى فيه البسط وغيرها، فنسب كل شيء جيد إلى عبقر[٣].

وغير خاف أن الحس الديني يتبدى في الأدبيات السابقة، ذلك أن قوله: "أمير المؤمنين" يذكرنا بعهد الخلفاء الراشدين وبخاصة عمر بن الخطاب –رضي الله عنه- كما يتناص الشاعر في البيت الثالث مع الخطاب القرآني، في قوله سبحانه وتعالى: ﴿فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى﴾[٤]، ليدلل الشاعر على مكانة الممدوح التي تصل إلى مرتبة دينية عظيمة، ولا غرو في هذا، فالشاعر كان "قد حفظ القرآن الكريم وسمع الحديث الشريف من ابن شيران وغيره"[٥]، ولذا، فلا بد أن يتبدى الأثر الديني في شعره.

وتبرز علاقة الشاعر بالمواضع النجدية والحجازية، حين يقول[٦]:

---

(١) وذلك حين قال زهير:

بِخَيْلٍ عليها جِنَّةٌ عبقريَّةٌ ... جَدِيرون يوماً أن يَنالوا ويَستَعلوا

انظر: **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٩٨١، ص ٨٧.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٧٢، الدمقس: الحرير.

(٣) انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٨٩-٩٠.

(٤) **سورة طه**، الآية ١٢.

(٥) ابن كثير، أبو الفداء الدمشقي (ت٧٧٤هـ/١٣٧٢م)، **البداية والنهاية**، تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج١٢، ص١١٥.

(٦) صردر، **الديوان**، ص٣١، قرار واد قرب المدينة، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٣٥٨. غلول: جمع غلّ وهو القيد القطن: جمع قطين، بمعنى القاطن.

يقتـــــادني الـــــبرقُ اليمـــــانيْ كأنّـــــه	مِـــن عنـــدِ إيمـــاضِ الثغـــورِ رســـولُ
وكـــأنّ قلـــبي —والمهامـــه بيننـــا-	حـــيٌّ علـــى وادي العِـــضاهِ حُلـــولُ
تُفـــتي بـــراقعُهم، ومـــا اســـتفتيتُها	إنّ اللحـــاظَ إذا اختُلِـــسْنَ غُلـــولُ
انظر خَلِيلـــي مـــن قَـــرَارٍ هـــل تـــرى	قَطَنـــاً فَطـــرْفُ العـــامريِّ كليـــلُ؟
وحلفتُ مـــا بَـــصَري بأصـــدقَ منكمـــا	نظـــراً ولكـــنّ الغـــرامَ دليـــلُ

اتكأ الشاعر على الصورة الاستعارية في نقل تجربته إلى المتلقين، فقد نكث بنية الجملـة الـشعرية المألوفة، فأنسن البرق اليماني، فجعله يقتاده كأنه رسول، ولا شك في أنّ أنسنة البرق من الأمور التي تفاجئ المتلقي وتضعه أمام شيء غير مألوف، أمّا قلبه، فيصوره قد انفصل عنه، وحلّ على "وادي العـضاه"، ثم عمد إلى الجملة الاعتراضية: "والمهامه بيننا"، وقد جسد هذا الفصل أسلوبياً انفصال الشاعر عن ذاته.

ويكسب الشاعر البراقع صفات الإنسان وأفعاله، فصارت تفتي دون أذن من الشاعر، أمّا النظرات، فاستحالت قيوداً تكبل الشاعر.

ويشرك الشاعر صاحباً وهمياً —كعادة الشعراء الجاهليين- فيبثه مشاعره، ويصطنع سـؤاله عـن سكان هذا المكان: "قرار"، ولعله فزع إليه، ليبعد عن نفسه الإحساس بالوحدة والانفرادية —ولو فنيـاً- ولعلّ تحليل الأسماء المبثوثة من شأنه أن يضيء لنا الأبيات من الداخل، ذلك أن لفظـة: "قـرار" تـوحي بالتجمع والسكينة، أما "قطن"، فتنطوي على معنى السكن أو السكون والهدوء، وهي تشير إلى سـكون نفس الشاعر بسبب رؤية الأحبة ومواضعهم(١). — ولو عن طريق الذكرى والخيال -.

ويلوح لي أن الشاعر تأثر بطفيل الغنوي (٢) في البيت الرابع، ولا بدع، فهو - صَرَّدُرّ - يتحدث عن أمكنة وتجارب كانت تدور في وجدان الشاعر الجاهلي وتؤرقه كطفيل وغيره.

ويعلن صَرَّدُرّ حبه لظباء "سليم" التي يكني بها عن فتياته الجميلات، يقول(٣):

لقـــد كـــذبَ الفـــألُ مِمَّـــا زجـــرتُ	ظِبـــاءَ سُـــلَيْمٍ بـــوادي الـــسَّلَمْ
فمـــا كُـــنَّ إلا الجـــوى والأســـى	وطُـــولَ الـــسُّهادِ وفَـــرْطَ الـــسَّقَمْ

(١) انظر اليوسف، يوسف، **بحوث في المعلقات**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨، ص١٨٣، فقد أفدت من بحثه.
(٢) وذلك حين قال طفيل الغنوي:

تبصَّرْ خَلِيلي هل ترى من ظعائنٍ تَحمَّلْنَ أمثالَ النِّعاجِ عَقائِلُهْ

انظر طفيل الغنوي، طفيل بن عوف، **الديوان**، شرح الأصمعي، تحقيق حسان فلاح أوغلي، ط١، دار صـادر، بـيروت، ١٩٩٧، ص ١١٤. عقائله: كرائمه. النعاج: جمع نعجة.
(٣) صردر، **الديوان**، ص٢٢٥، السليم: موضع بين حجر وذات العشر في طريق حاج البصرة، وذكرت في منازل العقيق بالمدينـة. انظـر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٣، ص٢٧٦.

يكشف هذا النص عن بعض المعتقدات الاجتماعية التي كانت تسود المجتمع العربي في القديم وبخاصة في العصر الجاهلي، وهي عادة الزجر أو ما تسمى السانح والبارح، "فالسانح ما ولاك ميامنه، والبارح ما ولاك مياسره، وقيل: السانح يتيمن به أهل نجد، ويتشاءمون بالبارح... وقيل: السنيح عند أهل الحجاز: ما أتى عن اليمين إلى اليسار، والبارح عندهم: ما أتى من اليسار إلى اليمين..."(١).

ومن الواضح أن الشاعر وظف بنية الجناس في قوله: "سليم" و "السلم"، ليجذب القارئ عن طريق هذه البنية الاشتقاقية وبخاصة أنّ حرف السين مهموس يستريح إليه السامع، ثم عمد إلى التقسيم في قوله: "ظباء" سليم" و "وادي السلم" و "طول السهاد" و "فرط السقم"،مما يدل على قدرة فنية لدى الشاعر استطاع من خلالها شد المتلقي إلى مضمون الخطاب.

وتبدو "بيشة" هاجساً أصيلاً في تجربة صَرَّدُرّ، قال:(٢)

وأنَّ فروعَ البانِ من أرضِ بيشَةٍ ... حَبيبٌ إليَّ ظِلُّها وحَرورُها

ألذُّ من الوردِ الجَنيِّ عَرارُها ... وأحلى من الشُّهد المُصفَّى بَريرُها

ربط الشاعر أرض "بيشة" وأشجارها بالأنا الشاعرة، ثم اعتمد على حاستين، لنقل الصورة إلى المتلقي، هما: حاسة الشم وحاسة الذوق، في البيت الثاني، ليصنع تشكيلاً جمالياً يمتع السامع.

وقد فصل الشاعر بين المبتدأ: "عرارها" وخبره المقدم: "ألذ" بشبه الجملة "من الورد الجني"، كما فصل بين المبتدأ "بريرها" وخبره المقدم: "أحلى" بشبه الجملة "من الشهد المصفى"، لأن الورد معروف برائحته الزكية التي يرنو إليها معظم البشر، كما أنّ العسل رمز إلى الحلاوة التي ينشدها الإنسان، ومن هنا، لجأ الشاعر إلى هذا الاعتراض، إلى جانب أنه اختار صيغ المفاضلة في قوله: "ألذّ" و "أحلى"، ليبين أن هذه الأشجار: "العرار والبرير"محببة لدى الشاعر، بل لا يفوقها شيء مهما كان قيماً أو عظيماً.

ويشير الشاعر إلى بعض المواضع، فيقول(٣):

يا ناقةَ الظبيةِ التي ظَعَنَتْ ... أهوْدَجاً ما حمّلتِ أم بُرُجا؟

زادَ بكِ البدرُ في منازِلِهِ ... مَترِلَتَيْها عُسْفَانَ أو أمَجَا

(١) ابن رشيق القيرواني، أبو الحسن الأزدي (ت ٤٦٣هـ / ١٠٧١م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، ج٢، ص٢٦٢-٢٦٣.

(٢) صردر، **الديوان**، ص ٥٧-٥٨، بيشة: من عمل مكة مما يلي اليمن من مكة... وبها من النخل والفسيل شيء كثير، وفي وادي بيشة موضع شجر كثير الأسد. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص٦٢٧-٦٢٨.

(٣) صردر، **الديوان**، ص٢١٩. عسفان: منهل من مناهل الطريق من الجحفة ومكة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٣٧، امج: بلد من أعراض المدينة. انظر **المصدر السابق**، ج١، ص٢٩٦، وهي صغيرة بها خمسة حصون، انظر المقدسي، **أحسن التقاسيم**، ص٨١.

يصطنع الشاعر علاقة مع شيء غير متوقع، مما يمنح القارئ مفاجأة أمام علاقات جديدة تستفزه لكشف الما وراء من الصورة القائمة، فيدرك أن المقصود بالظبية امرأة يعشقها الشاعر، ولا ريب في أن استنطاق الناقة مؤشر على الإبداع ومعلم دال على الانحراف الذي يكون "بالنسبة إلى صاحبه سمة للإبداع الشخصي وبالنسبة إلى متلقيه مدخلاً إلى عالم جديد"(١).

كما تعتمد الصورة على المبالغة، إذ يبيّن الشاعر أنّ البدر قد ازداد إشراقاً بهذه المحبوبة يفوق جمالية "عسفان وأمج"، بها.

ويتبدى تعلق الشاعر بالرقمتين والنقا، حين يقول:(٢)

قُلْ للمُقيمينَ بالبطحاءِ إنّ لكم ... بالرَّقمتينِ أسيراً ما لهُ فادي
بينَ العواذلِ تطويه وتنشُرُهُ ... مثلَ المريضِ طريحاً بينَ عُوَّادِ
ليتَ المَلامَةَ سَدَّتْ كُلَّ سامِعةٍ ... فلم تجدْ مَسْلكاً أُرجوزة الحادي
قالوا: تعوَّضْ بغِزلانِ النقا بدلاً ... أمُقنعي شِبْهُ أجيادٍ لأجيادِ
إنّ الظِباءَ التي هامَ الفؤادُ بها ... يَرْعَيْنَ ما بينَ أحشاءٍ وأكبادِ

يبدو المكان "الرقمتان" عنصراً مهماً في تجربة الشاعر، فقد استحال أسيراً له ولأهله، دلالة على تمكن الحب من قلبه، ثم يصور ما آل إليه من شقاء، فيتخيل نفسه يقف بين عذاله الذين يكيلون له اللوم والعذل، ثم يشبه هذا الموقف بحالة المريض الذي يطرح بين عواده وزائريه، وهي صورة تدل على الضعف واليأس.

ويفصح الشاعر عن تعلقه بفتيات "النقا" اللاتي يشبهن الظباء، ولكنها ظباء من نمط آخر، إنها ظباء ترعى ما بين قلبه وكبده، دلالة على هيامه بها، وانشداده إليها، وهي صورة طريفة – شأنها شأن كثير من صوره - ولعل هذا ما دفع القدماء إلى وصف شعره بأن "عليه حلاوة رائقة وبهجة فائقة"(٣).

ولنا أن نلاحظ أن الشاعر يصطنع علاقة بين الأنا والجماعة -في البيتين الأول والرابع- لشد السامع إلى بنية الخطاب عن طريق هذا الحوار المصطنع وهو حوار من طرف واحد- لكنه في البيت الأول

(١) عياد، شكري، **اللغة والإبداع**، انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص٨٩، وانظر ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص٦٠.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١٠٥-١٠٦.الرقمتان: روضتان، احداهما قريبة من البصرة، والأخرى بنجد، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٢، ص٦٦٧. النقا: نقا الحسن بتعشار، وتعشار لعله ماء لنبي ضبة بنجد، انظر: **المصدر السابق**، ج١، ص٣١٤. وقيل: نقا الحسن: الحسن شجر، سمي بذلك لحسنه، وقيل: هو جبل. انظر ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج٢، ص٢٠٨.

(٣) الحنبلي، أبو الفلاح عبدالحي ابن العماد (ت ١٠٨٩هـ / ١٦٧٨م)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، منشورات دار الآفاق الجديدة، ج٣، ص٣٢٢.

يوجه الخطاب للجماعة لإبلاغهم عن حالته، أما في البيت الرابع، فالجماعة هي التي توجه الخطاب إليه، ولكنه يرفض كلامهم، ويفند آراءهم.

ويمثل المكان "لينة" جزءاً من تجربة الشاعر، قال(١):

يا ماءَ لِينَةَ لو نقعتَ أُوامي ... كانت حياضُكَ لي كؤوسَ مُدَامِ
لا يعدِلُ المشغوفُ عن سننِ الهوى ... ولو ان حَدَّ العَذْلِ غَرْبُ حُسَامِ
ولقد عرضتُ على السُّلوِّ جوانحي الـ ... ـحَرَّى فلم يَرَهنَّ دارَ مقامِ

يكشف الشاعر - في الأبيات السابقة - عن بعد اجتماعي، ذلك أنّ العذل –عذل العشاق- من الأمور المألوفة في المجتمع العربي والشعر القديم، ولكنّ شاعرنا – شأنه شأن كثير من الشعراء العرب القدماء- يرفض مبدأ العذل، ويصرح باللامبالاة من خلال صوره الشعرية، إذ يصور جوانحه –أو قلبه- بالأشياء التي تعرض على السلو الذي غدا كالإنسان ذا قدرة على تمحيص هذه الأشياء ونقدها، فأدرك - السلو - أنّ هذه الجوانح ليست دار مقام"، وهي صورة نفسية تعبر عن هواجس الشاعر الداخلية.

ويستوقفنا أسلوب الخطاب في الأبيات، فقد خاطب الشاعر غير العاقل "ماء لينة" في البيت الأول، واستخدم ضمير الغائب في البيت الثاني، ووجه الخطاب إلى الأنا في الشطر الأول من البيت الأخير، وانتقل إلى ضمير الغائب في الشطر الثاني من البيت نفسه، ولعل هذا الإسناد إلى الضمائر المختلفة جاء صدى لتشظيات الذات وتوتراتها.

وتستأثر الأماكن النجدية باهتمامه، إذ يقول:(٢)

غداً تراها جُنَّحاً على الغضا ... تطلبُ عهداً من زمانٍ قد مضى
ما بالُها خاشعةً أبصارُها ... إلا إذا بَرْقُ العقيقِ أوْ مضَا
مَروُعَةً تَحسبُ في هاماتِها ... صوارماً منهُ عليها تُنْتَضى
حنَّتْ إلى رَكْبِ الحجازِ تشتكي ... إليه من أهلِ العُذَيْبِ مَرَضا

يطالعنا الشاعر بهذا المطلع، ولعله يتحدث فيه عن إبله، التي تميل إلى الغضا، والغضا في الأصل، من نبات الرمل له هدب كهدب الأرطى.. وأهل الغضا: أهل نجد لكثرته هناك"(٣). ولذا، فيبدو أن الشاعر

(١) صردر، **الديوان**، ص٢٠٦-٢٠٧. لينة: بئر من أعذب الآبار بطريق مكة. انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج٤، ص١١٦٧. الأوام: شدة العطش، آرام: جمع رئم، وهو الظبي الخالص البياض.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٢٢٥. العذيب: ماء بين القادسية والمغيثة، وقيل: هو واد لبني تميم وهو من منازل حارج الكوفة. انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٠٣.

(٣) ابن منظور المصري (ت ٧١١هـ / ١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠، غضا.

يعني بالغضا أهل نجد.

ثم يسقط الشاعر أحاسيسه الداخلية على هذه الإبل، فيجعلها تبحث عن عهود سابقة، والحقيقة أنّ الشاعر هو الذي يحنّ إلى الغضا – أو إلى نجد وذكرياها الحلوة.

ويثير البرق الذي يلوح فوق "العقيق" الإبل –أو بالأحرى الشاعر- فتغدو مروعة تصرّ آذانها، فتبدو كالسيوف المشهرة، ويظل يتلفع بعباءة خارجية، فيلوذ بالإبل، ويتخيلها "تحن إلى ركب الحجاز، لتشتكي إليه من أهل العذيب"، ويلوح لي أنّ الشاعر يبتغي أن يقيم علاقة بين هذه المواضع والمعطيات، فالشكوى ليست حقيقية، و لم يكن هناك مرض، وإنما يريد الشاعر أن يصور سطوة هذه الأمكنة وأهلها الذين تعلق بهم، وبخاصة أن "العذيب" هو في الأصل ماء، والعذوبة من صفات الماء، ومن المعروف أن الماء سر الحياة بشهادة رب العزة حين قال: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ (١)، وبالتالي، فالشاعر يريد أن يبين أنه متعلق بأهل العذيب، فهم سر سعادته واطمئنانه.

ومن الواضح أن الشاعر يعدد الأمكنة ويوالي بينها، ولا شك في أن هذا التعدد يوحي بالتعلق والحب الدفين، وكأن الشاعر يتلذذ بذكر هذه المواضع، ليشفي غليل النفس وبوارح الحب والشوق والحنين(٢).

ولنصغ إلى صَرَّدُرّ وهو يتغزل، قال(٣):

بالجِزْعِ ذي السَّمُراتِ لي قَمَرٌ	غَلَبَتْ عليهِ سحائبُ الأُزرِ
أرسلتُ أنفاسي فما انقشعَتْ	عنه وجاد الطَّرْفُ بالمَطَرِ

وظف الشاعر الصورة الاستعارية التي حجبت المعنى، فنشطت خيال القارئ، ذلك أن لفظة "قمر" لا يمكن أن تدل على القمر الحقيقي، بدليل كلمة: "الأزر" –أي الثياب-، وإنما أراد الشاعر أن يرمز بالقمر إلى المحبوبة التي تشبه القمر في استدارة وجهها وجمالها وبخاصة أن الشاعر قرن هذا القمر بضمير المتكلم: "لي"، إذ ليس للإنسان قمر حقيقي، كما أنّ الأنفاس لا يمكن أن تكون رسولاً حقيقياً على صعيد الواقع، وإنما أراد الشاعر أن يصور أشواقه وحبه العميق لهذه المحبوبة، وكذلك لفظة "المطر"، فقد تخلت عن دلالتها الأصلية؛ لتصبح رمزاً إلى الدموع، إذ ربطها الشاعر بالعين، دلالة على الحزن الذي يستبد به.

وتبرز أسماء بعض الحصون حين يعزي الشاعر أحد رؤساء العصر عن أخيه، فيبين أن الموت هو

(١) **سورة الأنبياء**، الآية ٣٠.

(٢) انظر العبادي، عبدالله عبدالكريم، **رؤية جديدة في شعر ابن قيس الرقيات**، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ١٩٩٠، ص ١١٩. فقد أفدت من تحليله.

(٣) صردر، **الديوان**، ص١٩٣، الجزع: لعله مكان في الجزيرة العربية، السمرات: جمع سمرة وهي شجرة من العضاه تغمى البيوت بخشبها، وليس في العضاه أجود خشباً من السمر. أزر: جمع إزار.

الخاتمة الطبيعية لبني البشر، يقول:(١)

وكُلُّ أبيٍّ لداعي الحِمامِ ... متىَ يدْعُهُ سامعٌ طائعُ
يُسلِّمُ مُهجتَهُ سائماً ... كما مَدَّ راحتَه البائعُ
رمَى الضَّيزنَ الحَضْرُ عن مَتْنِهِ ... وحَسَّانُ أسْلَمَهُ فارعُ

تستوقفنا الصور الفنية في الأبيات، إذ تخيل الشاعر أنّ للموت داعياً ينادي البشر، فلا أحد يستطيع أن يفلت منه أو يرفض مطلبه، بل يقدم قلبه إليه مثلما يعرض صاحب السلعة سلعته على السائم، ثم يختار الشاعر أعلاماً لها صدى في ذاكرة التاريخ، ليبين أنها لم تنج من مخالب الموت، إذ يصور حصن "الحضر" يرمي الضيزن –ملك الجزيرة- على الرغم من أن هذا الحصن بناه الضيزن لحمايته، ولكن هيهات!! أما حسان بن ثابت، فيصور الشاعر حصنه يسلمه، أيضاً، إلى الموت و لم ينقذه منه.

ولنا أن نلاحظ أن المبدع قد أوقع "الحضر" و "فارع" موقع الفاعلية، وقدم المفعول به: "الضيزن"، والضمير – الهاء – في قوله "أسلمه ليدلل على أنّ هذه الأعلام –على أهميتها- قد اخترمها الموت، أمّا الحصون، فظلت قائمة تقاوم عوادي الدهر، وأيدي البلى.

ويذكر الشاعر "عكاظ" ويقرنها بسوقها، قال يمدح الوزير أبا المعالي بن عبدالرحيم(٢):

في كلِّ يومٍ للمكارمِ عندَهُ ... سوقٌ، عُكاظٌ دونَها والمواسِمُ

وهذه هي صورة "عكاظ" في الذهن العربي، فهي من أسواق العرب القديمة، ففيها "كانت تقام سوق العرب بموضع منه يقال له الأثيداء..."(٣).

وكتب إليه وقد عرض تقليد عمل من أعمال العراق لم يرضه، ويزري على جماعة من العمال، فيشير إلى "تبالة" قائلاً:(٤)

عُرِضَتْ قبلنا تَبَالَةُ للحَـ ... ـجَّاجِ فاعتافَها بوجهٍ عَبُوسِ

وغير خاف أن الشاعر امتص الفكرة في البيت من التاريخ، إذ يشير الشاعر إلى تولية الحجاج بن

---

(١) **المصدر السابق**، ص١٨٢، السائم: عارض السلعة لبيعها، الضيزن: ملك الجزيرة، وكان له حصن منيع يقال له الحضر، فارع: حصن بالمدينة كان لحسان بن ثابت شاعر النبي عليه السلام، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص٢٥٩.

(٢) صردر، **الديوان**، ص٣٦، عكاظ: نخل في واد بينه وبين الطائف ليلة وبينه وبين مكة المكرمة ثلاث ليال.. وقيل: عكاظ بين نخلة والطائف وذي المجاز خلف عرفة ومجنة بمر الظهران، انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٦٠.

(٣) انظر: الحموي، **معجم البلدان**، ج٤، ص١٦٠، وقالوا: كانت العرب تقيم بسوق عكاظ شهر شوال ثم تنتقل إلى سوق مجنة، فتقيم فيه عشرين يوماً من ذي القعدة، ثم تنتقل إلى سوق ذي المجاز، فتقيم فيه إلى أيام الحج. انظر **المصدر السابق**، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) صردر، **الديوان**، ص٩٢، تبالة: بقرب الطائف على طريق اليمن من مكة، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٠١.

يوسف الثقفي على "تبالة"[١]. ولا بد من الوقوف عند اللغة في النص، فقد قدم الشاعر شبه الجملة الظرفية: "قبلنا" على نائب الفاعل: "تبالة" –لما لهذا الظرف من قيمة إيحائية ودور دلالي - ذلك أن عنصر الزمان مهم داخل السياق، فالشاعر يتحدث عن زمن ماض؛ ولذا، جاء هذا الاستخدام اللغوي، كما استخدم "الفاء" في قوله: "فاعتافها"، والفاء –كما هو معروف- تدلّ على الحسم والسرعة، وهذا ما يتلاءم والموقف الأصل، فالحجاج لم يصل إلى "تبالة"، وإنما كرّ راجعاً مباشرة.

ويبدو الشاعر مغرما بذكر المواضع الحجازية، وذلك حين يقول:[٢]

نُسائلُ عن ثُماماتٍ بحُزوَى		وبانُ الرملِ يعلمُ مَنْ عَنينَا
وقد كُشِفَ الغِطاءُ فما نُبالي		أصرَّحْنا بذكركِ أم كَنينَا
ولو أنّي أُنادي: يا سُليمى		لقالوا: ما أردتَ سوى لُبَيْنى
ألا لله طيفٌ منكِ يسقي		بكاساتِ الردى زُوراً ومَيْنا
مطيّته طَوالَ الدهرِ جفني		فكيف شكا إليكِ وَجىً وأينا
فأمسينا كأنّا ما افترقنا		وأصبحنا كأنا ما التقينا

وإذا أنعمنا النظر في الأبيات السابقة، فإننا نلاحظ أن الثنائيات الضدية تهيمن عليها، فقد استخدم الشاعر الفعل المضارع "نسائل" في البيت الأول، في حين عمد إلى الفعل "يعلم" في البيت نفسه – بما في هذا الفعل من يقينيه – كما أسند فعل السؤال إلى الإنسان "العاقل"، لكنه جعل العلم من سمات البان – غير العاقل – مما يولد دهشة وربما جمالية – لدى المتلقي، وأتى بجملة فعلية في الشطر الأول، لتدل على التغير الذي يتحالف مع طبيعة السؤال، لكنه جاء بجملة اسمية في الشطر الثاني، لتدل على الثبات الذي يتعانق مع حالة اليقين، و لم يكتف الشاعر بهذا، وإنما لجأ إلى ثنائية ضدية بين النبات نفسه، فالثمام: نبت ضعيف قصير لا يطول [٣]، لكن البان: شجر يسمو ويطول مثل نبات الأثل [٤]؛ ولذا، ربط الشاعر العلم به – أي البان – لينسجم مع الموقف الذي أراده.

---

(١) يقال: إن أول عمل وليه الحجاج هو "تبالة"، إذ سار إليها، فلما قرب منها، قال للدليل: أين تبالة؟ فقال: تسترها هذه الأكمة، فقال: لا أراني أميراً على موضع تستره عني أكمة، أهون بها، وكر راجعاً، فقيل في ذلك: "أهون من تبالة على الحجاج"، انظر: البكري، **معجم ما استعجم**، ج١، ص٣٠١.

(٢) صردر، **الديوان**، ص ٩١. حزوى: موضع في ديار بني تميم. انظر معجم ما استعجم، ج٢، ص٤٤٣. الوجى: الحفا. الأين: التعب والنصب.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، (ثمم).

(٤) **المصدر السابق**، (بين).

أما في البيت الثاني، فقد أقام الشاعر ثنائية بين الصراحة والكناية، وهي ثنائية أفادت معنى اللامبالاة التي وصل إليها المبدع الفنان في عشقه.

وتظهر ثنائية الأنا / الجماعة في البيت الثالث، ذلك أن الشاعر لم يستطع أن يتحرر من قيود المجتمع وأعرافه ونواميسه التي تفرض سيطرتها على أفرادها وبخاصة في المجتمعات القديمة.

ويتكئ الشاعر على ثنائية الطيف / الجفن، فالطيف هو خيال المحبوبة وهو غير مرئي، أما الجفن، فمحسوس، ولكنه طيف "غريب"، فهو يتخذ جفن الشاعر مطية له، والجفن ذو علاقة بالعين، ولذا، فالشاعر يريد أن يبين أن هذا الطيف لا يزوره إلا في الليل حين تنام العيون، وهذه هي حالة الطيف: لا يزور إلا في المنام.

وتبرز الثنائية في البيت الأخير، أيضا، بين قوله: "أمسى" و "أصبح"، وقوله: "افترقنا "و "التقينا"، وهي ثنائية تمثل حالة العشق، وما ينتاب العشاق من مشاعر متضاربة: من الفرح إلى اليأس، وما يكتنف حياتهم من عوامل اللقاء والفراق.

ولا شك في أن هذه اللوحة التي صاغها الشاعر تتسم بميزات من أهمها: الحوار الذي أضفى رشاقة على الأبيات، إلى جانب الصور الطريفة التي رسمها، ولعل هذا ما دفع بعض القدماء إلى عدها من ألطف شعره (١).

ويبدو "الجواء" موضعاً للعيون الكحلاء، وذلك حين يمدح أحدهم، قال:(٢)

وعهدي بحلمكَ لا يُستَطارُ	برَسْمٍ مُحِيلٍ ورَبْعٍ قِواءِ
تلفَّتُ عن لَعَسٍ بالحِمى	وتُعرِضُ عن كَحَلٍ بالجِواءِ

ولا ريب في أن الشاعر يعيدنا إلى الشعر الجاهلي وأطلاله، وذلك من خلال حديثه عن "الرسم المحيل والربع القواء".

ومن البيّن أن الشاعر أكثر من استخدام الأفعال اللازمة في النص، من مثل: "يستطار" و "تلفت" و "تعرض"، فضلاً عن تكراره حرف الجر: "عن" الدال على المجاوزة، لتنسجم هذه الصيغ والأحرف مع موقف الممدوح وحالته، فهو ينأى عن المرأة وعن المتع المختلفة.

خاتمة

كشفت هذه الدراسة عن "صورة نجد والحجاز في شعر صَرَّدُرّ"، ذلك أن صورة الأماكن النجدية والحجازية قد برزت بجلاء في شعره، فقد صور ملامحها الجغرافية، وبين أهميتها الدينية والتاريخية، وارتبط بها

(١) الحنبلي، **شذرات الذهب**، ج٣، ص ٣٢٢.

(٢) صردر، **الديوان**، ص١١٩، المحيل والقواء: العافي، الجواء: موضع بالصمان، انظر، الحموي، **معجم البلدان**، ج٢، ص٢٠٢.

ارتباطا وجدانيا عميقا، ولا غرابة في هذا، فقد صار التغني بأماكن الجزيرة العربية تقليداً عباسياً لدى كثير من الشعراء، على الرغم من أنهم لم يعيشوا فيها، بالإضافة إلى أن بعضهم لم يكن من العرب، ومن هنا، لجأ صَرَّدُرّ إلى هذا التقليد شأنه شأن شعراء عصره.

وقد بان لنا أن صَرَّدُرّ كان متأثراً بالشعر القديم وبخاصة الجاهلي تأثراً كبيراً، في تعبيراته وصوره الفنية وفي فكره، حتى ليحس القارئ كأنه كان ينظم كثيراً من شعره وهو يقلب بيديه دواوين الشعر القديم، مما يدل على أنه كان يعجب بالقديم، فيعيش في تراثه أكثر مما يعيش في حاضره.

تأنيث المكان وتمكين الأنثى
دراسة في ثنائية المرأة – المدينة في شعر عبدالله رضوان

د. مريم جبر فريحات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١٥

ملخّص

تحاول هذه الدراسة استبطان صورة مدينة عمان في شعر عبدالله رضوان من منظور علاقة المكان بالمرأة وعلاقة المرأة بالمكان، من خلال دراسة القصائد التي تناولت "عمان" والمرأة في أعماله الشعرية، وبشكل خاص دواوين "مقام عمان" و "مقام المليحة" و "كتاب السيدة"، بما يكشف عن المنزلة التي احتلتها كلا الثيمتين من شعره ومن وجدانه قبل ذلك، فقدّم صورة تحمل خصوصية العلاقة بين الذات الشاعرة والمكان من جهة وبين المكان والأنثى من جهة أخرى، بأبعادها التخييلية والواقعية، وبما يعكس طبيعة نفس شاعرة تنشد السكينة والجمال في مظانها الكبرى: المكان والأنثى، وتعمل على توحيد العناصر في كليهما بلغة راشحة بانزياحات عن الواقع، وجنوح ملحاح إلى الشكل المثال المتخيل للعلاقة بين أنثى المكان ومكان الأنثى.

كلمات دالة: المراة ، الأنثى ، المدينة ، المكان ، المقام

Abstract

Effeminating Place and Strengthening Female
A study of the Duality of Woman-The City in Abdullah Radwan's Poetry

Dr. Marriam Jabr Fureihat

This study tries to reveal the deep secret of the picture of Amman in Abdullah Radwan's poetry regarding the woman's relationship with place and vice versa, by studying the poems which dealt with "Amman" and woman in his poetic works particularly the collections of "Maqam Amman", Maqam al- Madeenah" and "Kitab Al – Sayyidah"

He present a picture which carries the pecularity of the relationship between poetic personality and place, on one hand, and place and female, on the other hand, with their dreamlike and realistic dimensions. It reflects the nature of a peotic personality which seeks peace of mind and beauty where they could possibly be: place and female.

It also works for unifying their components, using a type language full of deviations from reality and persistent to the ideal imaginary from of the relationship between place of the female and the female's place.

* قسم اللغة العربية، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية اربد الجامعية.

تمهيـــــــد:

عني الدرس النقدي بالمدينة موضوعاً في الأدب بشكل عام، والشعر بشكل خاص، ذلك أن "تجربة المدينة لا تنفصل عن غيرها من التجارب الأخرى التي تسهم في صنع توليفتها وبناء تركيبتــها، كـــالحزن والاغتراب والقلق وغيرها من ملامح العصر"(١) بسبب من ارتباط المدينة بالحضارة، وارتبـــاط كليهمـــا بالنفس الإنسانية، التي لم تجد لها مفراً من الرضوخ لشرط التغير الحضاري، والشكل الجديد للبيئة، قبولاً أو رفضاً، وفي كلا الحالين، ظهرت هنالك تجليات لمسناها وما زلنا في مختلف صور التعبير الفني، فعن عـــين الرضا والقبول صدرت صور الحب والغزل بجماليات المدينة، وعن صراع النفس مع المـــتغيرات الجديـــدة صدرت صور الخوف والقلق والفزع، واللافت في التاريخ الأدبي الغربي والعربي على السواء غلبة الصورة الثانية السلبية على الأولى، الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى رد تلك الصورة في الأدب العربي إلى تقليد الشعراء العرب لشعراء الغرب، متجاهلين أن التكوين المديني وطفرة التحول الحضاري لم تختلف في أثرهـــا ووطأتها على الإنسان العربي عنها على الإنسان الغربي، وإن اختلفت في الكم وفي الأسباب والمظاهر.

فالمدينة في الشعر واحدة من الثيمات التي كشفت عن مواقف الشعراء وعلاقتهم المادية الجغرافيـــة والنفسية الروحية بمدينة بعينها أو بالمدينة بالمطلق، وقد راوحوا في مواقفهم تلك بين النفور الكامل والإقبال الكامل، وما بين هذا وذاك أبرز الشعراء صوراً مختلفة ومتفاوتة لتلك العلاقة، تختلف بـــاختلاف التجربـــة الخاصة للشاعر، وباختلاف الرؤى الناجمة عن وعي الفرد بما يتركه المكان في النفس الإنسانية من أثر قـــد يصل إلى حد الصدمة التي تترجم بصور شتى من الاغتراب والخوف والقلق والإحساس بالـــضياع وعـــدم الألفة.

وقد اختلفت تجليات تلك الأحاسيس باختلاف الشكل الحضاري الذي وصلت إليه المدينة، وبقدر ما كانت تلك الحضارة صادمة لمشاعر الشاعر كانت صوره الشعرية تتجه ســـلبا وتميـــل بوضـــوح إلى السوداوية والإرباك والغربة والقلق، حيث أصبحت المدينة "مركز ثقل إنساني، فاستقطبت جهد الإنـــسان واستدرجته، وبدأت مفاتنها وشرورها الآسرة تأخذ شكل الغواية التي يصعب مقاومتها"(٢)، وقد انعكس ذلك على الشعر، حيث شهد الشعر الغربي مواجهة مع خطر الهجوم الحضاري وعدم انـــسجام الـــشعر والعصر، فاتخذ الشعراء موقفاً معادياً من المدن بلغ ذروته لـــدى (ت. س. إليـــوت) في قـــصيدة "الأرض الخراب" و "الرجال الجوف"، ورأى (بودلير) المدينة عاهرة، فيما رسم (أودين) صورة حياة يومية تتـــسم

---

(١) عقاق، قادة، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص١٥٨.

(٢) أبو غالي، مختار علي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، (١٩٦)، ١٩٩٥، ص٥.

بالروتينية والملل[١] .

وعلى الرغم من الفارق الكبير في التطور الحضاري للمدينة الغربية والمدينة العربية ، فإن الشاعر العربي لم ينجُ هو الآخر من أثر الصدمة الحضارية التي خلفتها الآلة والازدحام والسرعة والضجيج، خاصة وأن عدداً من الشعراء العرب المعاصرين هم ريفيو النشأة، هاجروا من الريف إلى المدن فكان الصدام بينهم وبين المدينة تعبيراً عن عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة[٢].

فقد أحالت المدينة الإنسان في الشعر العربي إلى (حفار قبور) فكانت في شعر السياب غاية في الرعب، في حين تبدو قريته "جيكور" تمثيلاً للبراءة والسلام والألفة، كما جعلت المدينةُ الإنسانَ مضغة تافهة في جوف حوت، وهي إلى ذلك (أقنية أوساخ) و (مصيدة للذباب)، كما هي سوق للعبيد من كل جنس، وهي عند أدونيس خنزير قاتل أو وحش هائل يفترس أبناءه، و لم تقلّ مدينة البياتي بشاعة عن مدينة حاوي أو السياب[٣] وقد أجمل محمود الربيعي موقف الشاعر العربي المعاصر من المدينة بثلاثة مواقف: الأول: وتبدو فيه المدينة طاهرة نقية معشوقة تكاد تكون مبرأة من العيوب، والثاني: تبدو فيه المدينة مزيفة وقاسية ومشوهة، والأخير: نجد فيه المدينة الرمز التي تجسد بصفاتها معنى شاملاً وترمز إلى الحياة[٤].

فأين تقف مدينة عبد الله رضوان من ذلك التصنيف ؟

إن عمان واحدة من العواصم والمدن العربية التي حظيت بحضور وافر في عدد من التجارب الشعرية الغنية، ومن أهمها تجارب حيدر محمود وحبيب الزيودي وعبد المنعم الرفاعي وعبد الرحيم عمر، واللافت في تلك التجارب أنها أبرزت "خصوصية نادرة في العلاقة بين الشاعر والمدينة تتجاوز إيجابية الدلالة بمفهومها المباشر لتصل إلى حالة عشق خاصة"[٥]عند حيدر محمود الذي رسم في كثير من قصائده لوحة عشق وحالة من التواصل، شابها بعض العتب في شعر حبيب الزيودي، كما كانت حالة احتفائية تؤكد عراقة عمان تاريخاً وحضارة في أشعار سليمان المشيني وعبد الرحيم عمر ومحمد سمحان ومحمد ضمرة، وقليلاً ما أظهر الشعراء موقفاً يبرز الأثر السلبي للمدينة على روح الشاعر، فظهرت عمان غابة من الإسمنت تراجع الإنسان فيها وسيطر الزحام، حالة مربكة تلغي أو تصادر إحساس الذات الفردية وحضورها، ويغلق

---

(١) أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص ٦ ، ٨.

(٢) عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٣، عمان ، دار الشروق، ٢٠٠١، ص٩٠.

(٣) حمّود، محمد، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها**، بيروت، الشركة العالمية للكتاب ودار الكتاب اللبناني، ١٩٨٦، ص٢٦١-٢٧٤.

(٤) الربيعي، محمود، **الشاعر والمدينة، عالم الفكر**، الكويت، ١٩٩٨، ١٣١ ، وحيدوش، أحمد، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة** ، ص ١٢٤.

(٥) رضوان، عبد الله، **المدينة في الشعر العربي**، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٣، ص ١١٧.

أفق رؤيتها ورؤاها في قصائد لأحمد المصلح(١) .

وقد انمازت تجربة عبد الله رضوان من بين تلك التجارب بخصوصية حضور عمان المدينة في شعره حضوراً يمكن تصنيفه ضمن الموقف الأول، حيث المدينة طاهرة نقية ومعشوقة، فهو يجاوز الموقع الجغرافي والطبوغرافي للمدينة، ويجاوز المفهوم المباشر لعشق المدينة، لتتحول إلى مصدر إلهام يوازي إلهام المرأة لشاعر، وحين يرشح الشعر بمقومات مكان واحد فهذا يعني ارتباط الشاعر بذلك المكان وانحيازه الصريح له، وحين يكون هذا الارتباط متعلقاً بالنفس وانفعالاتها وتجلياتها، يقترب من كونه ممارسة حلمية، يعمل الشاعر من خلالها على تشكيل مكانه الخاص التخييلي عبر أحلام اليقظة، ويكون – حسب باشلار – مكان الألفة، ومبعث الأحاسيس وموئلها، يحرص الكاتب على تقديمه بصور مختلفة، لكنه يأخذ شكل حلم مستمر لا ينتهي، ما دام هو قادر على إنجاز تفصيلات الحلم، وهي عند شاعرنا فيض من الحب ومنبع لا ينضب للهوى.

يوحد عبد الله رضوان الدلالات بين المدينة والمرأة، و لم يكن مبتدعاً في بناء هذه العلاقة الجدلية، وهو يعي ذلك تماماً حين استند إلى مقولة ابن عربي " المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه"(٢)، غير أن تلك الاستعارة كانت مختلفة الأشكال والتأويلات عند كثير من الشعراء، فقد تتسع دائرة التأويل أو تضيق وفق ما تحمله طاقة التعبير في الشعر أو تحتمله، فدمشق أدونيس امرأة تحمل كثيراً من صفات المجتمع العربي التي يحاول أن يحطمها في مثل قوله:

يا امرأة الرفض بلا يقين
يا امرأة القبول
يا امرأة الضوضاء والذهول
يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول(٣)

فقد حملت المرأة هنا من سمات المدينة حالة الضوضاء والتردد والذهول، فخرجت من معناها الأنثوي المحدود لتتسع بما يجعلها حاملة للمعاني المرفوضة في المجتمع ، فكانت أداة الحداثة في هدم الواقع من أجل بناء معنى جديد يرتبط بتجربة جديدة وفكر جديد.

وكذلك أيضاً قارب محمود درويش بين المدينة والمرأة، وتداخلت في شعره العلاقة بين المدينة والمرأة

---

(١)رضوان، عبد الله، **المدينة في الشعر العربي**،ص ١٢٠-١٢٧.

(٢) المقولة وردت في "رسالة لا يعول عليه" نصاً: "المكان إذا لم يؤنث لا يعوّل عليه"، ابن عربي، **رسائل ابن عربي**، بيروت، د.ت، ص١٢.

(٣) أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، مج١، ط٤، بيروت، دار العودة، ١٩٨٥ ، ص ٤٧٠ .

الوطن، فجاوزت المرأة خصوصية الأنثى لتصبح تعبيراً عن حالة أشمل(١) :

تشبهين المدينة حين أكون غريباً
قلت لها باختصار شديد
تشبهين المدينة(٢)

ويقول :

كنت أعلن حبي على صدرها
فتصير مدينة(٣)

فقد بنيت العلاقة بين المرأة والمدينة عند درويش تأسيساً على حالات الشاعر حين يكون غريباً، وهو بذلك يربط مثل كثير غيره بين المدينة ومشاعر الغربة التي تخلعها على الإنسان المعاصر، لكنه حين يعلن الحب على صدرها صريحاً، يصبح قادراً على أن يحول الحبيبة بالمعنى الضيق للكلمة إلى مدينة تتسع بحجم هذا الحب، على ما تحمله هذه العلاقة من ارتهان للموقف النفسي ولتداعيات الحالة العامة للمكان/الوطن إذ يصير فيه الابن غريباً.

حمل الشاعر العربي حنيناً دائماً إلى الشعور بالأمان والحنين إلى الصفاء، وواكب ذلك "حنين إلى المرأة المثال النقية الجسد الطاهرة الروح، الوفية في حبها.... وما دامت المدينة تفتقر إلى ذلك فإن صورتها تحولت إلى مبغى كبير كما هي عند السياب، ثم إلى امرأة مبتذلة كما هي عند البياتي، وإلى امرأة ذات ظواهر لا بد من تغييرها بل الثورة عليها كما هي عند أدونيس"(٤).

مقام عمان/مقام الأنثى في شعر عبد الله رضوان:

إن خصوصية التجربة التي تصدر عنها قصائد عبد الله رضوان في هذا الاتجاه، لا تتحدد بنسيج العلاقة بين المدينة والمرأة حسب، وإنما بما ترشح به تلك العلاقة من تمايز يقصيها عن تجارب كثير من الشعراء العرب ممن رأوا في المدينة غولاً أو مومساً أو وحشاً قاتلاً أو غير ذلك... وعن تجارب آخرين خضعت صورة المدينة لديهم لموقف فكري أو نفسي صارم بفعل أسباب داخلية خاصة تتعلّق برؤية حداثية مغايرة كما عند أدونيس، أو بفعل أسباب داخلية وعامة في الوقت ذاته ، كما في تجربة محمود درويش، وذلك التمايز نفسه في تجربة عبد الله رضوان يقربها من تجربة شاعر متفرد ونسيج وحده في بناء العلاقة بين

(١) رضوان، عبد الله، **المدينة في الشعر العربي** ، ص ١٣٦.
(٢) درويش، محمود، **ديوان محمود درويش،** مج٢، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧ ، ص ٢٧٧.
(٣) **المصدر السابق** ، ص ٢٩١.
(٤) شريح، محمود، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، بيروت، **الفكر العربي المعاصر**، ع١٠، ١٩٨١، ٩١

المرأة والمدينة، هو نزار قباني الذي أصبح العالم لديه مجسداً بمدينة وامرأة، دمشق والمرأة أو بيروت والمـــرأة، فالغزل بمدينة بعينها مسماة هو أول ميادين المقاربة بين الشاعرين، وثانيها أن كليهما صدر في بناء تلـــك العلاقة عن مقولة ابن عربي، وإن كان نزار قد أمعن في تعويله على المرأة وبما يخلعه وجودها على المكـــان، فحيث تكون يكون الخصب والنماء ويخضر الشجر وترتفع السنابل ويمتلئ العالم بالورد والقمح والأطفال، ويفيض الحنان أنهاراً وتتكاثر ذرية النجوم وذرية القصائد أيضاً(١) .

إن النظر في التجربة الشعرية لعبد الله رضوان يكشف عن وعي حاد بتجليات تلك العلاقة، ويظهر ذلك على المستويين الظاهري الشكلي والمضموني، فعلى صعيد الشكل الخارجي نجد أن ديـــوان (كتـــاب السيدة) الذي يحمل غزلاً شفيفاً ويرسم صورة لعلاقة جريئة بالمرأة كياناً أنثوياً خالصاً، قد تضمن قصيدتين لعمان وسمت الأولى بعنوان (أغنية لعمان) تفوّقت فيها عمان على كل النساء وعلى كل المـــدن جمـــالاً، والأخرى بعنوان (حضور الحبيبة)، غنى في الأولى لأحلى العواصم وحارسة الصبوات:

لعمان إذ وحدتنا مساءً

قالت لنا: / اعشقوا وأنا الحارسة

فعمان أحلى العواصم / أحلى النساء

وأحلى الأماني / لعمان أحلى القبل(٢)

وفي القصيدة الثانية كان حضور عمان وبروز جمالياتها مشروطاً بحضور الحبيبة:

تعالي لتأخذ عمان زينتها / ليشعل "اللوييدة" دهشته(٣)

وإلى ذلك فقد ضمّن الشاعر ديوانه (مقام عمان) جملة من القصائد خلت عناوينها من ذكر اســـم عمان فيما احتفت تفصيلاتها بهذه المدينة في أبهى صورها وتجليات حضورها الأنثوي الذي سيأتي الحديث عنه، في حين غابت عمان كلياً عن (مقام المليحة) لكنها حضرت بكثافة شعورية سحرية بين الـــسطور، حضوراً طاغياً يفرضه شكل الأنثى ذات التجليات السبعة/التلال السبعة المزدانة بالورد والنرجس والأقمار:

ذا وردها

جنات ليمون

عسل مصفى

(١) قباني، نزار، **ألعب بإتقان وها هي مفاتيحي**، بيروت، منشورات نزار قباني، ١٩٩٠، ص ١٩٧.

(٢) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة**، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩ ، ص٤٩-٥٠.

(٣) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة** ، ص ٥٧.

نبع حب دافئ

.....

ردفان

بل حقلا أجاص ناضج

مرج عفي

فائض حبقا

بل نرجس

ريان من عتب

بستان دراق

تشكل ناضجاً عبقاً

عرجون أقمار تجاور(١)

فالمقاربة بين المرأة والمكان/ المدينة، احتملتها وحملتها جملة المفردات المكانية والعلاقات المادية المحسوسة كالجنات والحقل والنبع والمرج والبستان، وجلّها مفردات تحمل دلالاتها المكانية الواضحة، كما تحمل دلالاتها الأنثوية الضاجّة بالسمات الأنثوية التي تتضمن معاني الخصب والعطاء والجمال، إلى جانب ما ترشح به لفظة (ردفان) من معان تتخلّق من تلك الصورة البصرية للردفين من ناحية جنسية وجسدية تشكل مكمن الشهوة والإثارة الراسخ في ذهنية الرجل/الشاعر، ومن ناحية مكمن الإحاطة والاحتواء والامتلاك الذي توحي به خطوط الانحناء في شكل الردفين، ذلك أن جلال الخط المنحني – حسب باشلار – يتضمن "دعوة لنا للبقاء فيه، فلا نبعد عنه إلا ونشتاق للعودة إليه، فالخط المنحني يمتلك قوى العش: إنه يحرضنا على الامتلاك"(٢)، ونستطيع أن نلمس أثر تلك القوى الشكلية الظاهرة والمعنوية الخفية الكامنة في الألفاظ ذات الدلالة على سمات الأنوثة في المكان، في الوقت الذي يمكن فيه أن نلحظ استعارة الشاعر للألفاظ ذات الدلالة المكانية في تشكيل العلاقة بالمرأة، فيبدو خدا المرأة (ذا وردها) جنات ليمون ونبع حب، كما تبدو صورة (الردفين) مقاربة لصورة المكان (الحقل) و(المرج) و(البستان)، وهذا ملمح أولي انبنت عليه العلاقة بين المرأة والمكان/المدينة في شعر عبد الله رضوان كما ارتأتها هذه الدراسة.

وإلى ذلك فإن الديوانين (مقام المليحة و مقام عمان) يشتركان في الجزء الأول من عنوانيهما، وقد

(١) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة** ، عمان، أمانة عمان، ٢٠٠٤، ص ٤٣-٤٥.

(٢) باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات،١٩٨٧، ص ١٤٢.

صدرا تباعاً(١)، الأمر الذي يوجه القارئ نحو تلك الملامح الأولية لشكل العلاقة بين المقامين، إلى جانب ما يحمله المضمون من صور تلك العلاقة، فالمقام في اللغة هو موضع القدمين، والمُقامُ والمُقامةُ: الموضع الـــذي تُقيم فيه. والمُقامة، بالضم: الإقامة. والمَقامة، بالفتح: المجلس والجماعة من الناس، وحَسُنت مُستقَرّاً ومُقاماً؛ أَي موضعاً؛ وقول لبيد:

عَفَتِ الدِّيارُ: مَحلُّها فَمُقامُهـــا بِمنىً، تأَبَّدَ غَوْلُهـــا فَرِجامُهـــا

يعني الإقامة. وقوله عزَّ وجل: ﴿كم تركوا من جنات وعيون وزُروع ومَقام كَريم﴾؛ قيل: المَقـــامُ الكريم هو المِنْبَر، وقيل: المترلة الحسَنة(٢).

وعليه فقد جعل الشاعر المليحة وعمان سواء مكاناً للإقامة والسكن _ أو السكينة _، وســـواء في المترلة الحسنة والعليا من شعره في البدء، ومن ثم في غاية ما تعكسه القصيدة من تجليات تلـــك العلاقـــة، وبخاصة تلك التي زخرت بالحمولات الصوفية، حيث المقام في الفكر الصوفي لا يتحـــصل إلا بالمجاهـــدة والطلب وهو ما نص عليه ابن عربي في فتوحاته(٣):

إن المقام من الأعمـــال يكـــتـــســـبُ له التعملُ في التحصيل والطـــلـــب

عتبـــات النـــص:

لقد أولى النقاد في العصر الحديث عناية واضحة بالعنوان وأهميته ودلالاته بوصفه مفتاحـــاً للـــنص الأدبي، الأمر الذي جعل كثيراً من الكتّاب والباحثين يولون أهمية بالغة للعنوان، بوصفه جزءاً من النص أو نصاً موازياً، وأول عتبة يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقرائها(٤)، فهو أول لقـــاء مـــادي محسوس بين المرسل والمتلقي، مما قد يفجر ما كان ساكناً في وعي المتلقي أو لاوعيه من خلفية ثقافيـــة أو فكرية يباشر معها المتلقي عملية التأويل(٥)، وعليه فقد " يؤسس العنوان لشعرية من نوع ما، حـــين يـــثير القارئ، ويلقي به في مذاهب أو مراتب شتى من التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان

(١) صدر **(مقام المليحة)** ٢٠٠٤ ، و**(مقام عمان)** ٢٠٠٥.

(٢) ابن منظور (٧١١هــ/١٣١١م)، **لسان العرب**، باب اللام جذر (قوم).

(٣) ابن عربي (٦٣٨هــ/١٢٤٠م)، **الفتوحات المكية**، إعداد مكتب التحقيق بدار إحياء التراث الإسلامي، بـــيروت، دار إحيـــاء التـــراث الإسلامي، ١٩٩٧، ج٢، ص٣٨٠.

(٤) حمداوي ، جميل، " السميوطيقا والعنونة " ، **عالم الفكر** ، مج ٢٥ ، ع٣ ، ١٩٩٧م، ص ٩٧.

(٥) الطريطير ، جليلة، " في شعرية الفاتحة النصية : حنا مينا نموذجاً " ، **علامات** ، مج٧ ، ع٧ ، ١٩٩٨م، ص١٥٦.

الشعرية "[١]، وهو "الجملة الأولى التي تواجه القراءة، والسواد الأول الذي يقلّص مساحة البياض فوق النص"[٢]، فالمواجهة البصرية الأولى بين القارئ والنص تبدأ منذ العنوان، خاصة إذا كانت صياغته اللغوية ومفرداته تفتح مجال التأويل، بما تحمله من مرجعيات مختلفة كتلك التي ترشح بها لفظة (المقام)، في هذا السياق، من معان فكرية ودينية وأسطورية.

فالعنونة في نصوص عبد الله رضوان تعكس الأنساق الداخلية التي تكوّن المتن الشعري وتدل على المحيط الفكري/التاريخي/ الاجتماعي، الأمر الذي يجعل مفردة المكان تجاوز المعاني اللغوية والفكرية الصوفية، فمفردة المقام تنفتح على عدد من الأنساق الأسطورية والدينية، وتكاد تستوعب أهم العناصر الطبيعية المعروفة وهي التراب والماء والهواء، والمقام، و يقترن المقام مع المساحات المائية وضفاف الأنهار، وهو مكان مفضل لنزول "الخضر" عليه السلام تاركاً آثاره عشباً ونبتاً، ومن ثم فقد تطورت طقوس المقام لتتصل بأحلام الناس وترقباتهم وتشوقهم للآتي مستقبلا[٣]، وقد كانت تلك الإحالات الأسطورية والدينية مدخلاً ثرّاً لدراسة نصوص الشاعر – عبد الله رضوان -، مثلما كانت الرؤيا واللغة الشعرية وثيمات المرأة والمكان وغيرها..مداخل أخرى[٤]، وفي ذلك ما يؤكد اتساع الرؤى الشعرية لدى هذا الشاعر، واشتباك النص الشعري لديه بمنظومة فكرية وأسطورية ودينية تجعل النص أكثر انفتاحاً وقابلية للتأويل.

الحواشـــي:

وأما ما ينثره الشاعر والكاتب بشكل عام على الصفحة الأولى بعد العنوان من مقولات وإهداءات، قد تشكل في كثير من الأحيان مفتاحاً آخر، يشير بصورة أو بأخرى إلى منطلق الكاتب، ورؤيته، أو موقفه الفني والموضوعي، خاصة إذا كان الإهداء يتسم بالموضوعية، بما يعني البعد عن الإهداءات الشخصية والخاصة، ويقترب أكثر من إقامة علاقة موازية مع مضمون النص شعراً كان أو نثراً، فالعبارات التي يقدّم فيها الشاعر لنصّه ومنها الإهداءات التي قد تكون بمثابة الحواشي، لها "دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص، فإنها فاتحة ثانية أو جملة أخرى علينا ألا ندخل عالم النص دون قراءتها واستحضارها في التفسير، لأنها

(١) بسام قطوس ، **سيميائية العنوان**، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م، ص ٥٨.

(٢) الرواشدة، سامح، **إشكالية التلقي والتأويل**، دراسة في الشعر العربي الحديث، عمان، أمانة عمان، ٢٠٠١، ص ٩٧.

(٣) المعموري، ناجح، **نون والقوس**، قراءة في ثلاثة نصوص للشاعر عبد الله رضوان، إربد المؤلف، ٢٠٠٥، ص ٥٥-٥٦.

(٤) من ذلك مثلاً ما قدّمه ناجح المعموري في دراسته الموسومة بـ"نون والقوس" وتناول من خلالها الخطاب الأسطوري في نصوص للشاعر عبدالله رضوان، وما قدّمه محمد صابر عبيد وسامح الرواشدة وطراد الكبيسي ورفقة دودين وغيرهم من دراسات تناولت جوانب مختلفة في شعر رضوان، جمعها زياد أبو لبن في كتاب فضاء المتخيل ورؤيا النقد، إلى جانب كتاب عبدالله رضوان شاعراً وهو دراسة في الرؤيا واللغة االشعرية/ رسالة ماجستير مطبوعة أعدتها إيمان المواجدة.

لبنة أساسية في فهم مقاصد الشاعر، وتقرّب المتلقي من قصد المبدع"، فهي ليست حلية شكلية بقدر تقدم خدمة لا تكتمل بعض النصوص بدونها، بل إن غيابها قد يحدث إشكالية تأويلية تحول بين المتلقي والفهم الدقيق للنص(١).

لقد صدّر عبد الله رضوان ديوانه (مقام عمان) بمقولة عن ابن عربي "المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه"، وهو بذلك يجعل من فكرة التأنيث منطلقاً لتحديد مقام عمان/المدينة التي يمكن التعويل عليها من جوانب إنسانية نفسية واجتماعية مختلفة، وهو منطلق يقضي بإيجابية العلاقة مقدماً، ولا غرو في ذلك فقد كانت المدن تُعد رموزاً للنساء بصورة عامة وللأمهات بصورة خاصة ، سيما وأن كلا الجسدين: جسد الأنثى البشري وجسد المدينة يشتركان في صفة التأنيث(٢)، "فالمدينة في اللغة مؤنثة، وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها ولمواردها وهي ما تزال كذلك إلى اليوم" كما يرى إحسان عباس(٣) .

والشاعر هنا – عبد الله رضوان – يشترك مع سلفه نزار قباني في تأنيثه للمدينة، وبذلك لا يعود قباني الشاعر "الذي تميز من غيره كونه الشاعر العربي الوحيد الذي تغزل بجسدين أنثويين، جسد المرأة وجسد المدينة، مستعيراً صفات المرأة للمكان تارة وصفات المكان للمرأة تارة أخرى، ومازجاً بينهما في أغلب الأحيان"(٤)، وهي الرؤية التي ما لبث كثير من الدارسين يؤكدونها من منطلق إلحاح القصيدة لدى قباني على تلك الفكرة، ومن منطلق الكم الشعري الذي وقفه في معالجتها، غير أن عبد الله رضوان نظر إلى المرأة في واقعها العام وخاطبها في برجها العاجي الذي اصطنعه لها، ومنحها قوة أسطورية وخارقة قادرة على التغيير(٥).

من جهة أخرى وبموازاة عبارة ابن عربي يقف الإهداء الذي صدّر به الشاعر ديوانه الآخر (مقام المليحة) لفتة أخرى باتجاه الربط بين الجسدين أو الكيانين :

"إليها في تجلياتها السبعة

معشوقة وعاشقة

---

(١) الرواشدة، سامح، **إشكالية التلقي والتأويل**، ١٠٣، ص ١٠٨.

(٢) حيدوش ، أحمد، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة** ، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص ٣٢.

(٣) عباس، إحسان، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص ٩٢.

(٤) حيدوش ، أحمد، **شعرية المرأة وأنوثة القصيدة** ، ص١٣١- ١٣٢.

(٥) الرواشدة، سامح، **المرأة وإنتاج الصورة الشعرية**، وقفة مع كتاب السيدة، فصل من كتاب **فضاء المتخيل ورؤيا النقد**، إعداد وتقديم زياد أبو لبن، عمان، دار اليازوري، ٢٠٠٤، ص ٥٩،٩٣.

أماً وأختاً / زوجة وصديقة... ووطناً ... إليها في فتنتها ... وجنونها العالي "

فمضمون هذا الإهداء يحدد منطلق القصيدة في هذا الديوان، ويمزج بين عنصرين أو هاجسين هما: المكان والأنثى، المدينة والمرأة، وهي خطوة أخرى لكي يمكن التعويل على تلك المدينة/المرأة، ولذلك حملت المرأة تجليات سبعة وردت لفظاً في الإهداء وضمناً في علاقة العدد سبعة في تجليات المرأة بتجليات مدينة عمان التي تتربع على جبال سبعة! فلا يمكن للمرأة أن تكون مقاماً يوازي المدينة المقام (مكان الإقامة)، كما لا يمكن أن تحظى بالمقام (المترلة) الذي خصها به الشاعر إلا إذا حفلت بمثل المقام الذي حظيت به عمان حين نهضت على سبع مرتفعات، وبالتالي فإن المرأة أيضاً إذا ارتقت إلى مرتفعات تلك المعاني السبعة، فكانت معشوقة وعاشقة وأماً وأختاً وزوجة وصديقة ووطناً، سَمَت إلى مقام المليحة .

تلك هي مداخل القراءة ومداخل الشعر في رسم صورة المكان وصورة المرأة في أحلى تجلياتهما كما تتناهى لعين شاعر، فعملت اللغة على المزاوجة بين الصورتين: المكان المؤنث (عمان) والأنثى التي تحمل تضاريس المكان (المليحة)، وبذلك رأت هذه القراءة أن الديوانين (مقام المليحة) و(مقام عمان) تنويعان على نغمة واحدة، ولعل تنويعات اللغة الداخلية في الديوانين وفي غيرهما من شعر عبد الله رضوان تعمّق هذه الرؤية وتدفع باتجاه توحيد العناصر وامتزاج العلاقات بين ثلاث ثيمات أساسية تقوم عليها قصيدة هذا الشاعر الغزلية عموماً هي: المقام والمدينة والمرأة، بل إن مقام القصيدة الغزلية لديه يبدو أكثر وضوحاً في نحوها الحثيث باتجاه تكوينها المتفرد، بما يمكّن من الكشف عن سيطرة تلك الثيمات على لغة الشاعر وفي صعود القصيدة باتجاه اللغة المؤنثة من جهة، وباتجاه غواية المعنى المستعار الذي يتيح لتلك اللغة أن تمنح المكان صفات الخصب والنماء والعطاء والجمال والحضور الأنثوي الطاغي.

مقام المدينة/المرأة: وحدة العناصر والسمات:

في المقام العالي من قصائد عبد الله رضوان تتربع المدينة والمرأة على السواء، حالة تبادل ربما، أو حالة تماهٍ على المستويين المادي والمعنوي، ففي حين كشفت اللغة ارتقاء المكان وصفياً فعمان:

"درج صاعد نحو السماء"(١)

و "من عمق الصخر تنهض"(٢)

فإن المرأة/ المليحة هي:

---

(١) رضوان، عبد الله،، **مقام عمان**، عمان، دار الكرمل، ٢٠٠٥، ١٤.

(٢) **المصدر السابق** ، ص ٤١.

نوارة الكون / فرحة امرأة

أطلقت في مساء عمان / فتنتها(١)

ذا وجهها / شمس من الأقمار

حلم ساطع(٢)

فالصعود إلى السماء والنهوض من عمق الصخر بالنسبة للمدينة يوازي ارتقاء المرأة لتكون نوارة الكون، ويكون وجهها شمساً من الأقمار وحلماً ساطعاً، فكلاهما في المترلة سواء، كما أنهما في المعنى الشعري ينأيان عن المعنى المادي المباشر ويقتربان أكثر من المعنى الحلمي الذي يحفظ لكليهما قوة التأثير والفتنة والسطوع واستمرارية الحلم.

ولذلك فإن طبيعة هذه العلاقة الفنية التي تربط بين المرأة والمدينة، لا تُخضع الشعر لشرط المدينة/المكان في ضيقه أو اتساعه، في هدوئه أو صخبه ، في فقره أو غناه، في غموضه أو وضوحه، فالمكان تحت شرط هذه العلاقة لا يحمل ضجر الاعتياد ولا يخضع لإرهاص الزمن الذي جعل من مدن بعض الشعراء ليل ضياع وشوارع تيه، وقيعاناً ساحقة، وأضواء مبهرة، وكائنات ساحرة، بل هي مكان شاعري يتدفق من مخيلة مبدعة وتصوغه رؤى سحرية تحوّل الضيق اتساعاً والضجيج هدوءاً والغموض وضوحاً، وتسمو به ليكون عالياً كالأقمار وشامخاً كالصنوبر وحقلاً من النرجس العذب، بما يذكرنا بدمشق نزار قباني مدينة الياسمين والورد والعطر والبنفسج والعشق الأزلي منذ أيام الخلق، بما يضفي على المدينة مزيداً من الأصالة والجمال والعطاء:

قال العاشق:

عمان الماء المرأة

أجمل أيام الخلق

زبرجدة الياقوت(٣)

للمدينة في مقامها العالي في قصيدة رضوان بعدان: مادي جسدي فيزيائي، ومعنوي روحي ذهني ونفسي: الأول تجسده المرأة المعشوقة والثاني تجسده المرأة الأم، وفي كلا الحالين كان حضور عمان حضوراً أنثوياً خالصاً:

---

(١) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة** ، ص٥٠.

(٢) **المصدر السابق** ، ص ٢٦.

(٣) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٨٨.

وأقول أحبك عمان

أنثى المكان

شرفة للنجاة(١)

فتتجسد عمان في هيئة امرأة يقف الشاعر "بين أردانها" وعلى "خصرها" مرّت أمم من كل جنس وظلت جموحاً، هي:

أجمل ما خفق القلب

أو رسم الشعر

أو غرّد الطير

أو غندرت

في المساء الطري

فساتينها(٢)

فقد تفوقت عمان في جمالها على النساء الجميلات كلهن، كما تفوقت على المدن كلها. ويمعن الشاعر في المزج بين المرأة والمكان مادياً، حتى تزخر اللغة بمفردات عشق مادي (الفتنة والانتشاء والأنوثة والغندرة والفساتين والأردان والصدر والنحر والجيد والشهوة والخصب) فتحمل اللغة توقاً مادياً لمدينة أقرب ما تكون لامرأة:

خذوني إلى نجمة الأرض

أقبل عمان من نحرها

وألم حروفي زهوراً على جيدها

فتعبق في الأفق(٣)

فثمة وحدة بين العناصر الجمالية للمدينة والعناصر الجمالية للمرأة، منح من خلالها المدينة كل سمات الأنوثة، وأرادها أنثى مكتملة التكوين كما أراد للأنثى أن تكون مدينة كاملة:

شهقة الروح

في بطنها

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ١٢.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٦.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٥.

واكتمال استدارتها (١)

وقد تمخض المزج بين عمان المدينة والمرأة المليحة جملة من المقامات ارتقت إليها كلاهما سواء، فكان مقام الأم ومقام العاشقة والمعشوقة والعروس ومقام المعنى الصوفي متمثلاً بعائشة.

مقام الأمومة:

حملت عمان في مقامها الأول كثيراً من المعاني التي تشترك فيها مع المرأة الأم، منها ما ظل يتأرجح في باب الربط الصريح، الذي ينبجس من حس الأصالة والروابط التاريخية كقوله:

أمي وأم الحضارات
مذ كشفت هذه الأرض أقمارها(٢)
عمان يا أمنا
لدينا إذن طيبين
كما الماء
رهيفين كالنصل(٣)

ومنها ما يحمل دلالات الأمومة موشحاً بالألفاظ المحملة بالدلالات الجمالية تارة والرحمية الحاضنة تارة أخرى، يقول:

كانْ صاغَهُ الورد / يلعب عند استدارات أمي
والحضارات تترى /على حد ثوبك(٤)
أو كأن المكان تكور رحماً لنا(٥)
انظر سبحان الخالق / كور هذي الأنثى وجعاً(٦)

فقد ظل الجمال حداً أساسياً إذا بلغته الأنثى تكون أماً وتكون مكاناً، وإذا بلغه المكان كان رحماً يتكور ليتهيأ لفكرة الاحتواء ، ووجعاً ينبجس منه العاشق والمعشوق سواء، ففكرة الاستدارة والتكوير ما زالت ملازمة للأم، إذ إن "صور الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك، وتسمح لنا أن نضفي مزاجا

(١) **المصدر السابق** ، ص ٥١-٥٢.
(٢) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ٧٠.
(٣) **المصدر السابق** ، ص ٥٥.
(٤) **المصدر السابق** ، ص ٦٩.
(٥) **المصدر السابق** ، ص ٥٢.
(٦) **المصدر السابق** ، ص ٨٥.

مبدئيا على ذواتنا، وأن نؤكد وجودنا بحميمية، في الداخل"(١)، على ما تحمله هذه الفكرة من معان جنسية ألمح إليها الشاعر في مكان آخر حين قال:

" الخطوط المنحنية توصل إلى خط مستقيم "(٢)

ويقول أيضاً:

يا إلهي

إلام سأبقى على وتر الرغبة

المستدامة قوساً

أأطلق تفاحة الشهوة الذهبية؟(٣)

فالعشق لا يكون إلا لمن تحقق فكرة الاحتواء التي لا تتحقق إلا بعشق مدينة واحدة محددة:

إن لم تعشق "عمان"

و لم تركض في بحر هواك

فأنت بلا حضن أيضاً

ستموت(٤)

فإذا كان الحضن من لوازم الأم فشرط دوام العشق هنا أن تأخذ العاشقة دور الأم أيضاً لتتحقق حالة التوحد المرتجاة:

وانهمر الماءُ

على جسد يترنح في لذته

عمان "أناي"

أنا الكاهنُ

والكهنوت(٥)

وكأني بالشاعر هنا قد جعل من توحد العاشقين حالة امتداد لتوحده الأول بجسد الأم، علاقة رحمية تساوي بين ماءين، ماء يمنحه استمراره في الحياة الأولى داخل الرحم، وماء اللذة يمنحه استمراره في الحياة

(١) باشلار ، غاستون، **جماليات المكان**، ص ٢٠٩.
(٢) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة** ، ص ١٩٢.
(٣) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ١٣.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٣.
(٥) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٨٤.

خارج الرحم، فهذه المرأة منحته الماء مرتين ، الأولى أيام الخلق والأخرى حين تجلّت زبرجدة لليـــاقوت، فكانت في الأولى أماً وفي الثانية عاشقة ، وفي كليهما معاً تكون: عمان الماء المرأة / أجمل أيـــام الخلـــق / زبرجدة الياقوت(١)

وفي مرحلة أخرى من وعي العاشق على وجود المدينة يتطور دورها في بنيته طفلاً يخربش في صفحة الأفق، ويستعيد بدء العلاقة وتطورها باتجاه توحدهما معاً:

جئتها ..
وحيداً شريداً
فآوت ضلوعي
إلى ضلعها
صرت فيها ومنها
كأني أبوها
أو كأني أنا ابنها(٢)

فقد مال الطفل إلى أمه حنيناً لرحم تكوّر وحضناً حوى وحالة تقبل التعميم في مراحل أخرى:

أحبك ما مال طفل إلى أمه
وما "لهنه" العود من وجع
عند خصر مهيب(٣)

وبهذا الحب تجلّت عمان:

سماء الخلق / وضحكة طفل
تدويرة كفل(٤)

لقد جسد عبد الله رضوان علاقة المدينة بالأم بوصفها راعية وحامية وحاضنة وموفرة للأمان، منذ ما قبل الميلاد وحتى تشكله عاشقاً مروراً بالعلاقة الطفلية التي تبرز الحالة الأعمق للحاجة لـــصدر الأم، وقـــد استخدم في ذلك لغة ترشح مفرداتها بدلالات تلك التمثلات، كالرحم والماء والاستدارة والحضن والوجع والضلوع وغيرها من الألفاظ التي تحمل معاني الاحتواء وتشي بالأمان، وهي صورة مغايرة تماماً لتلك التي

---

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٨٨.
(٢) **المصدر السابق** ، ص ١٩.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٦٢.
(٤) **المصدر السابق** ، ص ٨٦.

ألفناها لدى كثير من شعراء العربية قديماً وحديثاً، ففي حين افتقد الشعراء الأمان في المدينة وعبّروا عن وطأة الإحساس بالغربة والضياع فيها، نجد شاعرنا هنا يلتمس الأمان من المدينة ويعدها حامية وحارسة وحاضنة لصبواته، كما هي الأم حاضنة وحامية لوليدها ولابنها الغر العاشق والرجل بين الطيبين كما الماء، الرهيفين كالنصل، فاستعار الشاعر لعمان صحوة الأم حين يغفو أبناؤها وتظل هي حارسة لصبواتهم وراعية لأحلامهم:

لعمان حين حمتنا على غفوة عن رجال

الحرس

......

لعمان إذ وحدتنا مساء

وقالت لنا:

اعشقوا وأنا الحارسة(١)

ولتحقيق ذلك لجأ الشاعر إلى استخدام الصيغ اللغوية الدالة على القرب وعلى التوحد والتماهي في الآخر/الأم/المدينة، ومن ذلك استخدام صيغ الخطاب والحوار والنداء، كقوله "قلت أحبك عمان" و "أحبك ما مال طفل إلى أمه" و "عمان يا أمنا" .

كما ترددت معاني الأمومة في شتى صورها :

حضن أم غفوت / أنا مطمئناً على صدرها

ردد النبض "عمان" أمي / وفاتنتي(٢)

وإن مالت الحالُ / أو عزّ صدقُ الرفاق أميل على صدرها

فتهدهدني / ثم تحنو علي(٣)

وهي الصيغ التي تغلب في قصائد المرأة والمدينة من شعر عبد الله رضوان، بما يضيف مزيداً من وشائج العلاقة ويخلق صوراً من الحميمية بين الذات ووجهيْ الآخر الأنثى/ المكان ، في مختلف تجلياتهما. فالقاموس اللغوي وجملة الصيغ تقارب بين عناصر بنية القصيدة المدينة والأنثى، كما أن ضمير المتكلم ما لبث في حالة اشتباك مستمر مع الضمائر الأخرى الغائب والمخاطب، إمعاناً وتأكيداً لحالة التوحد المنشودة،

(١) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة** ، ص ٤٩.

(٢) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٢٦.

(٣) **المصدر السابق** ، ص ٢٠.

وثمة تبادل في الصفات المادية والصور، تجمعهما الوسامة والجمال والسمو، وتقارب بينهما ألوان من تلك السمات، فكلاهما باسقة، هذه مملكة من أهازيج وتلك حقل من الملكات، هذه حقل من نرجس وتلك نرجس ريان وبستان دراق، هذه نجمة الأرض وتلك شمس من الأقمار وعرجون أقمار.

فاللغة مشبعة بمفردات الإقامة في المكان/المقام، كما هي مشبعة بمفردات الغزل الأنثوي الذي يجسد حضور المرأة حضوراً كلياً يمنح المكان طلاوة الجسد الأنثوي وحرارته وسحره، كما يضفي على الجسد ذاته معاني الاحتواء والدفء المكاني الذي لم تألفه القصيدة العربية قبل نزار قباني.

مقام العشق:

وأما في المقام الثاني من شعر عبد الله رضوان فقد ارتقت المدينة بكونها عاشقة ومعشوقة بامتياز، بل إن تجليات هذا المقام تكاد تكون الأساس الذي انبثقت منه المقامات الأخرى، ففيه يجد القارئ انحيازاً واضحاً لحبيبة متميزة بعشقها وبسماتها التي تجعلها تستحق هذه المترلة، واللافت في هذا الموقف هو هذا التلاقي في السمات بين المليحة وعمان، فكلاهما انمازت بجمال فائق، وبعلاقة استثنائية مع الآخر/الرجل، فكانت عمان:

باسقة كالصنوبر
مزدانة بالوسامة والحب
مملكة من أهازيج
حقلاً من النرجس العذب(١)
وذا وجه المليحة:
شمس من الأقمار
حلم ساطع(٢)
ردفان
بل حقلا أجاص ناضج
مرج عفي
فائض حبقاً

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ٦٤.
(٢) رضوان، عبد الله، ، **مقام المليحة**، ص ٢٦.

....

بستان دراق

تشكل ناضجاً عبقاً

عرجون أقمار تجاور(١)

لقد قامت عمان في تجليها الأول أماً بدورها حامية وحاضنة، وكذلك نجدها عاشقة تؤدي الدور ذاته، فتحتفي بالغريب إذ:

فتحت للغريب شبابيكها

للمتنا جميعاً على صدرها(٢)

وعمان العاشقة كانت دوماً حارسة للعشق والعاشقين، تماماً كما كانت في دورها أماً، فقد احتضنت أسرار العاشقين ورعتهم ومنحتهم الدفء والفرح، ويلحظ هنا أن الشاعر لم يحتف بتفصيلات المكان، وإن أتى على ذكر أسماء بعض الأماكن في عمان، لكنه لم يصفها لذاتها وإنما وردت في سياق الحالة الشعورية الخاصة المرتبطة بالمكان وبالزمان بالضرورة، فقد ظل الأمر عند حد ارتباط حضور المدينة بحضور العاشقة أو العاشقيْن كليهما، ومع هذا الحضور نلمس أيضاً عملية تبادل الأدوار بين الطرفين، ففي حين وجدنا المدينة تخلع سحرها على العاشقين وتمنحهما الدفء، نرى أن تفاصيل المكان تظهر متأثرة بحالة النشوة والفرح التي تجمعهما، فيظهر شارع الجامعة ومطعم هاشم وجبل اللويبدة وغيرها من الأماكن، لا بوصفها الذاتي الجغرافي المحدود، وإنما بوصفها حاضنة العشق وراعية للعاشقين أيضاً:

هناك في شارع الجامعة

يلفنا المساء بأغطيته النقية

....

هناك في شوارع عمان الطاعنة في المساء والبهجة

... لم يكن إلاّنا ...

وبرودة الدنيا التي دفأناها بحضورنا

......

ومطعم "هاشم" المكتظ بالفرح آخر الليل(٣)

(١) رضوان، عبد الله، ، **مقام المليحة** ، ص ٤٤-٤٥.

(٢) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٥٧.

(٣) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة** ، ص ١٤٣-١٤٥.

فالتفصيلات تظهر هنا ويتأثث المكان بجماليات يخلعها عليه حضور الحبيبة بهجة وحلاوة وزينة، حتى حوادث المرور ووجود الشرطة أصبح مظهراً يحمل معنى مغايراً ومقبولاً بحضورها:

تعالي لتأخذ "عمان" زينتها

ليشعل "اللويبدة" دهشته

لتتكاثر حوادث المرور الصغيرة في شارع "وادي السير"

ليكثر الشرطة في طريق الجامعة(١)

إن فاعلية المرأة في تشكيل صورة المكان تكمن هنا في قدرتها على تحويله من فضاء سكوني هادئ إلى عالم دينامي متحرك ومثير، على مستوى اللغة التي تولّد أثراً حركياً ولونياً، حين تخلق المرأة جملة من التبدلات والتحولات التي تجعل من (عمان) عروساً تتحلّى بزينتها، ويشتعل (اللويبدة) دهشة، وتتكاثر حوادث المرور ويكثر الشرطة...

وعلى الرغم مما يلحظه القارئ من افتعال أو مبالغة في خلق هذه الحالة التي تتصف بالذهنية المصطنعة غير القابلة للتحقق، فلا يخفى ما يكمن خلفها من جنوح الذات الشاعرة نحو صور ذهنية تختزنها ذاكرة الشباب في ارتباطها بأماكن بعينها، كمطعم هاشم وشارع الجامعة وشارع وادي السير، الأمر الذي ترتد معه الذاكرة إلى ذكر وادي السير لدى (عرار) وتمنياته بأن يكون الوقوف فيه إجبارياً: "ألا ليت الوقوف بوادي السير إجباري...." وفي محاولة للمقاربة بين المكانين يبدو أن ثمّة استعارة للدور عبر زمانين ومكانين مختلفين لكن الوقوف بهما أمنية تعمل على خلق حالة من الإرباك والفوضى، ولا تخفى فاعلية المرأة في خلق تلك الحالة في كلا المكانين وفي إعادة التنظيم والبناء إليهما مرة أخرى، وهذا سمت المرأة في شعر عبد الله رضوان، تمتلك قوة خارقة تمنحها القدرة على التغيير، وتجاوز حدود المرأة العادية فتتحكم في وجوده-الرجل/الشاعر – وحياته(٢)، وتجاوز ذلك أيضاً ليمتد تأثيرها في محيطها المكاني، وفي ذلك ما يكشف، في تشكيل الصورة، عن "موقف ثقافي متميز في النظر إلى ثنائية الذكورة والأنوثة، لا يدين بالولاء للفلسفة العربية المنتصرة دائماً للذكورةعلى حساب الأنوثة"(٣)

وقد عملت تلك الصور على الكشف عن علاقة حميمية مع تلك الأمكنة العمّانية، وعن علاقة أكثر

(١) رضوان، عبد الله، **كتاب السيدة**، ص ١٥٣.

(٢) الرواشدة، سامح، **المرأة وإنتاج الصورة الشعرية، وقفة مع كتاب السيدة**، ص ٩٣.

(٣) عبيد، محمد صابر، **توطين الجسد وتجسيد المكان**، من احتشاد اللغة الشعرية إلى هيكلة النص، فصل من كتاب **فضاء المتخيل ورؤيا النقد**، ص ٤٥.

حميمية مع الأشياء الصغيرة التي تنبت في الحلم وتزهر في التشكيل الجمالي الشعري للأماكن العصية الرافضة للاعتياد، ولذلك يتناثر حقل "الميرمية" على " شبابيك ماركا " المطلة على فسحة الهاشمي ، ويرتبك "السيل" الذي ما كان له وفق ناموس الطبيعة أن يخضع لفعل الارتباك، لكن حضور الحبيبة خلخل رتابة العناصر ومنح للأشياء الصغيرة قوة الحضور والامتداد بشكل طاغ وممزوج بالرغبة في التطلع نحو الأفق القدسي الديني النهائي للمعنى، وعابق بدفء الحوار:

قالت أحبك يا عاشقي

وحبيبي

تناثر حقل من الميرمية

عند شبابيك " ماركا "

يطل على فسحة " الهاشمي "

فيرتبك "السيل

ويصعد في الأفق مسجد " درويش" (١)

فقد أضفت الحبيبة معاني أخرى مغايرة على المدينة، ومنه استمدت بعض جمالياتها وتفاصيلها، الأمر الذي استدعى السؤال الذي يختصر أهمية هذا الحضور الشاعري، كما يكشف المعنى الآخر الخفي الذي يطل برأسه من خلف هذا التعلّق الأنثوي ، وهو واقعة الإحساس بالفقد، وكأنما خلف هذا الإغراق في القرب ثمة بعد وفراق متحقق، تعمل القصيدة على نفيه تماماً و هو ما تعمل لحظة الكشف المتمثلة بالسؤال على إثارته ممزوجاً بألم غامض ينفي وجود المكان أو معناه الحسي الجمالي بانتفاء وجود الحبيبة:

لماذا لا أراك / وكيف ستكون عمان بدونك

....

لمن "عمان" تبسم؟ / .....وأي "عمان" هذه التي لا أراك فيها(٢)

مقام عائشة:

وفي صورة ثالثة أخرى ترتقي المدينة في شعر شاعرنا لتحيل إلى معاني القداسة وتصديق النبوءة، حيث تلتقي معاني القداسة بالأمومة في المدينة بالبعد الرمزي الديني، ليتشكل المعنى الصوفي الذي ترشح به لغة الشاعر، فيتبدى الحضور الصوفي لغة وإسقاطات تشحن المعنى الشعري برؤى من فيوضات التجربة

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ٥٦.

(٢) **المصدر السابق** ، ص١٦٠-١٦٢.

الصوفية، فلا يدرك معناه إلا بالبحث والمجاهدة والمكاشفة والشطح، وقبل ذلك بالـدخول إلى "حـضرة" الشعر والائتناس بجمالياته اللغوية ومحاولة الإنصات للأصوات الخافية التي تتماهى بأصوات أولئك المجاهدين الباحثين عن المعاني في مقاماتها السرّية، كصوت النفري والقشيري وجلال الدين الرومي، مع بقائنا أسرى تجربة ابن عربي، بسبب من تلك الغواية المتمثلة باتكاء تجربة المقامات – موضع الدراسة – على مقولة ابن عربي في تأنيث المكان، فهيّأ بذلك قارئه لدخول المغامرة من ذات المدخل، واجتياز عتباته عبر كشف مقاماته المختلفة: مقام القصيدة ومقام العشق ومقام المرأة ومقام المكان.

لقد غمر الشاعر مدينته بعبق قد لا يكون جديداً لكنه صريح هذه المرة، فقد كانت عمان في جل القصائد حارسة وحامية وحاضنة ومصدّقة لرسالة الغريب، فتحت له ذراعيها ومنحته الأمان والجمال، لكن المقاربة هذه المرة تنحي المرأة جسداً لتحل الروح، ويتحول المكان إلى "حضرة" والعشق إلى حالة من التوحد بين الأنا والآخر، تلغي المسافة بين الطرفين ويصيرا وجهين "لأنا" واحدة:

إن ترضع حلمة نهد
ترضعني
أوقفني في الظل
ظلك ظلي
لا ظل سواي(١)

فبهذه اللغة الراشحة بالمعاني الصوفية تدمج حالين وتمزج بين الظاهر والباطن والواقع واللاوعي، ترتقي عمان مقامها الشعري النهائي، حيث اختتم الشاعر ديوانه بـ "تطريزة عائشة"، ليبقي الدلالات الرمزية مفتوحة على التأويل، تأويل العشق الذي لا يتحصل عند المتصوفة إلا بالسعي والمجاهدة التي توصل إلى الغاية والمراد النهائي، وهو تحقيق الرضا والطمأنينة والقبول، وهو ما لا يتحقق إلا بالوصول إلى مقام الحب والمحبة، والمقامات غرض وموضوع من موضوعات الشعر الصوفي، يهدف إلى إبراز ما تحقق للعبد من المكاسب الخاصة من خلال مجهوداته وعباداته ومواهبه، خاصة وأن المحبة – كما يرى ابن عربي – " مقامها شريف وهي أصل الوجود"(٢) .

وللألفاظ في الفكر الصوفي دلالات وشحنات من المعاني تجاوز المألوف، بل هي محل إشكال حقيقي حيث لا تكون الأسماء هي المسميات بل الصفات، فقد كان ابن عربي "يشاهد عالماً صفاتياً حيث الاسم لا

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ٧٥.

(٢) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج٢، ٣١٨، و**الحب والمحبة الإلهية**، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٣.

يدل على المسمى إلا لصفة قامت في المسمى"(١)، ومن هنا فإن استدعاء الألفاظ المشحونة بتلك المعاني وتكرارها وتقابلها في النص الشعري لا يمكن أن يحمل على القصد الإيقاعي فحسب، وإنما لا بد للإيقاع الدلالي أيضاً أن يسفر عن رغبة حثيثة في الارتقاء إلى مقام آخر يتشكل من قاموس لغوي يرشح بالمعنى الصوفي بمختلف تجلياته، حيث تكون له الشرفة موضعاً ووسيلة للكشف والاكتشاف:

أوقفني في الشرفة
حيث نظرتَ ستُبصرُها
إذ تبصرُها تبصرُني(٢)

وتكون الحضرة مكان انفتاح كامل للأنا على الآخر، ومكان التوحد وتبادل الحب، فالواحد حسب ابن عربي" لا يكون عنه شيء البتة، وأن أول الأعداد إنما هو "الاثنان" ، ولا يكون عن الاثنين شيء أصلاً ما لم يكن "ثالث" يزوجهما ويربط بينهما"(٣)، وقد تمثل الشاعر تلك المعاني حين جعل الحضرة مكان التلاقي وتجسيد حالة التوحد:

أوقَفَني في الحضرة
هذي الحضرةُ حضرتُها
إن قبّلتَ الخد تقبلني
....
إن ترضَعْ حلمةَ
نهد ترضعني(٤)

بهذه الحمولات الصوفية أضفى الشاعر على القصيدة كثيراً من وهج الكتابة الصوفية التي تمثل – حسب أدونيس – " تاريخ العلاقة بين الأنا والأنت، أو تاريخ حوارها" وتقدم معرفة تحرض الآخر لكي تكون له معرفته التي لا تتحصل بالقراءة وإنما بالتجربة والمعيشة والاختبار(٥). فالظل عند ابن عربي تعبير عن الراحة خلف الحجاب وعن الموجودات باعتبارها ظلاً للحق، وإذن فالوقوف في هذا الظل يمثل كشفًا وتحقيقاً للرؤية فيما خلف الظاهر وإبصاراً في العتمة، حيث لا يتحقق فعل الرؤية في المعنى السطحي أو

(١) الحكيم، سعاد، **ابن عربي ومولد لغة جديدة**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩١، ص ٧٥.
(٢) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ٧٤.
(٣) ابن عربي ، **الفتوحات المكية**، ج٣، ص ١٢٥.
(٤) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص٧٤ .
(٥) أدونيس، **الصوفية والسريالية**، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٢، ص ١١٦.

الأولي، لكنه يتحقق في الرؤية الصوفية، ولذلك كان اختيار لفظ الإبصار أكثر دقة من لفظ الرؤية، سعياً لانبثاق المعنى النفسي والذهني المراد:

أوقفني في الظل
ظلّكَ ظلّي
لا ظل سوايَ
أبصر في العتمة
تبصرني(١)

و لم تقتصر المرجعية والفيوضات الصوفية في هذا المقام من شعر عبد الله رضوان على استدعاء اللفظ في دلالاته، بل استمد بعض الدلالات من تلك المرجعية وخاصة في تمثله لحال العاشق الذي عرّفه "معجم مصطلحات الصوفية" بأنه الذي "لا يسمع إلا لمحبوبة، ولا يبصر إلا به، ولا يدرك إلا به وله"

كما تبدت تلك المرجعية من خلال شبكة العلاقات التي نسجها بين تلك الألفاظ تكراراً وتجاوراً وتقابلاً من جهة، وتعالقاً بفراغ الصفحة من جهة أخرى، فقد جاءت الألفاظ محملة بدلالات مقاربة لدلالاتها في التجربة الصوفية ، بما سعت إليه من خلال تكرار الأصوات (توقف / توقفت ، انظر / نظرت، أبصر / تبصرني، قبّلت / تقبلني ، ترضع / ترضعني ، ظلك / ظلي)، أو من خلال تقابل الدلالات:

أوقفني في الكلمات/ الكلمات ضجيجك
إن تعشق صمت الكلمات / ستعشقني
هدهدني /أربك وجداني / دمرني(٢)

فمن اجتماع الضجيج والصمت، والهدهدة والإرباك والتدمير، ينبثق المعنى الدال على توحد الأضداد سعياً إلى الاكتمال والتوحد بين الذات والآخر في إطار تجربة العشق الخاصة التي تجعل للصمت لغة، كما تفضي الهدهدة إلى الدمار بدلاً من الهدوء والسكينة .

وإلى ذلك فقد بني النص من جانب آخر على تنظيم الكلمات وفق نسق عمد فيه الشاعر إلى تسخير وتعميق البعد الرمزي للحروف التي هي في الفكر الصوفي عنصر من الكون تتقلب كما تتقلب العناصر الأخرى، فالتاء تقلب طاء والسين صاداً، مثلما تتقلب العناصر الأخرى فتستحيل النار هواء والهواء نارا،

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ٧٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص٧٦.

وهي – الحروف – "أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من بينهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف[١]، وليس أقدر من الشعر على أداء هذه الوظيفة، فالنص الشعري إنما يكشف عبر اللغة عن ما يكتنف هذا الكون من تقلبات وتعالقات بين عناصره، وقد استمدت الحروف في شعر عبد الله رضوان حركيتها الدلالية من ارتباطها العضوي بالحالة الشعرية المرهّنة بعشق المرأة والمدينة على السواء:

عند الباء / جنة عاشق

نون من الدحنون / زهر الجلنار

والسين خلق / كالثعالب / ينسلون خطيئة

والميم / موتي في التقاء حدودها / دفء الرضاب[٢]

طفلا يخربش في صفحة الأفق / عيناً وميماً وميم / ألفاً ونون

فأقرأ "عمان"[٣]

فالحروف تصدر عن نَفَس الناطق بها ، وهو الذي يشكلها ويمنحها خاصيتها، يقول ابن عربي: " واعلم أن هذه الحروف لم تكن لها هذه الخاصية من كونها حروفاً ، وإنما كانت لها من كونها أشكالاً "، وقد ارتبط شكل الحرف مع روحه فإن "كان الشكل مركباً من حرفين أو ثلاثة أو أكثر كان للشكل روح آخر ليس الروح الذي كان للحرف على انفراده"[٤] ، وقد أثارت أشكال الحروف في اسم عمان حنيناً ونشداناً للشعور بالأمان، فالتفت الشاعر إلى سمة تجمع حروف كلمة عمان وهي الاستدارة، والاستدارة سمة من سمات الجسد الأنثوي في اكتماله، وهو ما يوثق مرة أخرى تلك العلاقة الصوفية النادرة بين الجسدين في توحدهما حتى في شكل الحرف:

عمان أنثاي

مالكتي ومعذبتي

يا لأقواسها

العين قوس

(١) الشرقاوي، حسن، **معجم ألفاظ الصوفية**، القاهرة، مؤسسة مختار، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٢٠.

(٢) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة**، ص ٢٧-٢٨.

(٣) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص ١٨.

(٤) ابن عربي، **الفتوحات المكية** ، ج١، ص٢٥٠.

الميم قوسان

النون قوس

أنا واقف بين أردانها[١]

فقد عملت فكرة الاستدارة التي يلح عليها الشاعر على إضفاء مزيد من وشائج العلاقة بين المدينة والمرأة، فقد سبق الإشارة إلى أن شكل الاستدارة في ردفي المرأة – كما هي في النهدين وفي الخصر وفي اسمها (نون)- يمنح المرأة صفات المكان، العش، حسب باشلار- أو مكان الألفة والاحتواء، ومثل ذلك أيضاً نلحظ تكرار الألفاظ الدالة على الاستدارة كالأقواس واستدارة الحروف التي يتشكل منها اسم عمان، تعيد الذهن مرة أخرى إلى معاني الأنوثة المتمثلة بشكل أعضاء جسد المرأة، وهو ما يقرّب كليهما (المكان والمرأة) من مجال حلم يستمد الطمأنينة من كل مشهد طبيعي مدور في وجود ينشر استدارته وينشر معها الهدوء والطمأنينة[٢]، ولنا أن نتأمل هذا المعنى في المحيط الدائري الذي تشكله أقواس عمان، وما تنشره من طمأنينة وسلام يجعل الشاعر يختار البقاء واقفاً بين أردانها، على ما تفيده لفظة "واقف" من استمرارية زمنية، وما ترشح بها لفظة "الأردان" من معاني الإحاطة والاحتواء، بما يعكس انسجاماً جميلاً بين المفردات ومحمولاتها والصيغ اللغوية المتشكلة منها والفكرة التي يلح عليها الشاعر في ديوانين أو مقامين.

وكذلك لجأ الشاعر إلى تقطيع الجملة كلمات، تنتشر على الصفحة، كلمة أو اثنتين، أو أكثر في السطر، فتقصر المقاطع الشعرية أو تطول، وتنتظم على الصفحة تشكيلاً شعرياً يحمل دلالة يتوصل إليها البصر بالمتابعة والملاحقة، حيث هنالك تتماهى عين القارئ بصوت الشاعر ويتوحد الطرفان، ففي حين يغيب صوت الشاعر ويتوقف عن إلقاء النص يحضر القارئ ويتمكن من خلال القراءة البصرية من استحضار صوت الشاعر حاملاً لدلالات التشكيل والتكرار والحذف والوقف والفراغ في أول السطر أو آخره، كما يتمكن من اكتشاف ما يتوارى خلف النسق الشعري من دلالات، فيتحول النص الشعري بالتالي إلى قطعة من الوجود الناطق، فليس في الوجود صامت أصلاً حسب ابن عربي[٣] :

أوقَفَني في الصمت

كلامُك فعل

إن تتقنْ لغةَ الصمت

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص٣١.

(٢) باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ص ٢١٢.

(٣) ابن عربي، **الفتوحات المكية** ، ج١، ص ٧٧.

ستفهمُني[١]

فقد سخّر الشاعر فكرة الصمت الناطق أيضاً، فلجأ إلى استخدام النقط (.....) والفراغات قبل الجملة وبعدها وعلامات الترقيم، ليترك للقارئ فسحة يكتشف من خلالها شيئاً من المعنى الخفيّ الذي لم تقله اللغة العادية، فجعل بذلك من الصمت لغة شعرية أخرى تقول ما لا تقوله الحروف المتجاورة أو المتحاورة:

يا نون هذا الكون . . .

عند حضورك

الطاغي

أذوب هوى

. . . وأخافُ

. . . نفترقُ[٢]

فالعين البصرية تتبّع الفراغات حين تسبق التعبير فتكشف في مثل هذا النموذج عن نوع من التردد والتلعثم والارتباك الذي يعتري النفس في حالة يكون فيها الشاعر في أقصى حالات العشق (الذوبان) حين يكون متبوعاً ومداهماً بلحظات من الخوف من أن "نفترق"، ولا يقتصر الأمر على وظيفة تكميل الحالة هنا، وإنما يمكن للفراغات أن تسد مسد الفعل، فيكاد القارئ يسمع الصوت ينبجس من خلال الوقفات المعبر عنها بالنقاط المتجاورة، كما يكاد يرى الفعل والحركة:

بيدي رقّصت المليحة

زغردتْ . . . . .

خذني بحضنك،

ضمّني . . . . .

بجنونك العالي

. . . . . لأحيا[٣]

فالحذف يمثل ملمحاً مهماً في باب شعرية الخطاب، يتجاوز الشاعر من خلاله أمراً أو يعظم آخر أو يلفت انتباه المتلقي إلى الغائب في النص، في وقت أو موقف قد يحقق فيه غياب الكلمة أهمية أكثر من

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان** ، ص ٧٥-٧٦.

(٢) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة**، ص ٥٠- ٥١

(٣) **المصدر السابق** ، ص١١.

حضورها وأبلغ(١)، كما قد يقصد الشاعر من خلال تقنية الحذف أن يحفز المتلقي للمشاركة باجتهادات خاصّة، ويشير إلى أن ثمّة ما هو مسكوت عنه، وما لا يمكن البوح به، فيصبح المتلقي مــشاركاً في قــراءة النص(٢)، وله إذ ذاك أن يستبدل النقاط بعد كلمة (زغردت) قي المقطع السابق بصوت الزغرودة، ويمكنه كذلك أن يسمع آهاً أو يتخيل هيئة الفعل في (ضمني)، أو ذلك الفعل الذي ينتج الحياة......

أو من خلال إيقاع الأصوات وتماثلها، وإيقاع البياض والسواد في فضاء الصفحة مثل قوله:

فعيناً تزوغُ
ووجهاً يروغُ
وقلباً يفجُّ
وصوتاً يضجُّ (٣)

فتوزيع السواد والبياض على الصفحة قد يحقق تتالياً صوتياً في المقاطع الشعرية، وقد تضاعف العامل الإيقاعي فيها، لكنه يمكن أن يضطلع بدور خاص يتجاوز تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية إلى تقديم دلالات لها ارتباطاتها بالمنتج أو في علاقته بالسياق النصي(٤)، وهي من ميزات القصيدة الحديثة الحرة الــتي تنماز بالوقفات المختلفة التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، حيث يقوم البياض بشكل أساســي علــى العنصر التشكيلي للمكان الذي يمثله السواد، ويعد وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ، بما يتلاءم وطبيعة التجربة الشعرية وخواصها(٥)، وقد يتخذ تناوب السواد والبياض على الصفحة أشــكالاً كثيرة كالتموج الذي لحظناه في النموذج السابق فيتخذ شكلاً منتظماً، فتبدأ الكلمة في السطر التالي مــع نهاية الكلمة في السطر السابق أو عند منتصفها، وقد يبدأ البيت في منتصف السطر والآخــر في مقدمتــه، والشاعر هنا "يستغل الفضاء البصري ليعبر عن موقف يرمز إلى دلالات محددة، وهو إذ يصطنع هذا الأمر فإن المتلقين مطالبون بتأويل ذلك"(٦)، فينبغي لعين القارئ أن تتبع تناوب السواد والبياض، لتلم بـــالموقف والحالة الشعورية التي تكمن خلف ذلك التنظيم، فيمكن للقارئ أن يلمح الاضطراب والتناهي في حالـــة الشاعر، إذ العين تزوغ والوجه يروغ والقلب يفج والصوت يضج، في مراحل انفعالية متتالية يتعاظم فيها

(١) الرواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته، **دراسات**، مج٣٠،ع٣، ص ٤٦٨-٤٧٢.
(٢) الرواشدة، سامح، **إشكالية التلقي والتأويل**، ص١١٠.
(٣) رضوان، عبد الله، **مقام المليحة** ، ص ٨٢.
(٤) الماكري، محمد، **الشكل والخطاب**: مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٢٣٩.
(٥) عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق، اتحــاد الكتــاب العــرب، ٢٠٠١، ص ٥٠. وبنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٥، ص١٠٠-١٠١.
(٦) الرواشدة، سامح، **إشكاية التلقي والتأويل**، ص ١١٣.

الموقف حتى يصل مرحلة الضوجان، وعلى الذهن هنا أن يتبع العين لاستشراف هذا الموقف وتأويله بحسب ما يوحي له ذلك التنظيم والتموج الذي تتتالى به الألفاظ، بما تحمله من معان ودلالات قد تختلف من قارئ لآخر وفق كفاءته البصرية الناقدة ومرجعياته الثقافية المختلفة، دون أن نغفل دور الشاعر ومدى جدّيته وقصديته في إيجاد رابط حقيقي بين الشكل الطباعي للألفاظ وتنظيمها على الأسطر وبين ما تحمله من معان ودلالات، وارتباط كل ذلك، بالحالة الشعورية التي تتدفق من خلال المقطع أو النص الشعري.

خاتمة

لقد حظيت عمان بمساحة واسعة من شعر رضوان، حتى تكاد تكون المدينة الوحيدة التي حملت مجمل دلالات المكان في شعره، على الرغم من أن هنالك مدناً أخرى خصّها ببعض شعره كالعقبة وجرش وإربد وغزة، إلا أن حضور هذه المدن كان مناسباتياً في الأغلب، ولا يشعر القارئ بهذا الإلحاح وبهذا الاشتباك التبادلي بين الذات الشاعرة والمدينة إلا حين تحضر عمان، وحضورها هو في حقيقة الأمر حضور للذات الشاعرة نفسها بما يكتنفها من مشاعر ورغبات وانفعالات، ولعل هذا مما يؤكد انحياز الشاعر لهذه المدينة انحيازه للمرأة، كما يفسر هذه الكثافة في حضور المدينة (عمان) من جهة ، وتفردها من جهة أخرى في شكل هذا الحضور، من ناحية غياب الممارسة المدينية المألوفة في فرض مشاعر القسوة والوحشة والإحساس المفجع بالغربة، ولعله لذلك أيضاً ظل الزمن في هذه العلاقة أحادي الدلالة حاملاً لمعاني الاستمرارية، حتى وهو يرد الذاكرة إلى العلاقة الطفلية بين الذات الشاعرة والمدينة:

ردي فستانك يا حلوة / هذي الفضة / "بيت بيوت "(١)

بذلك يكون الشاعر قد شكّل رؤاه الشعرية في مقام عمان، عبر تجليات الذات الشاعرة في جنوحها وطموحها نحو تشكيل العلاقة بالمدينة وكشفها بوصفها مكاناً للإقامة، وكشف المترلة التي احتلتها هذه المدينة من شعره ومن وجدانه قبل ذلك، كما يكون قد رسم صورة مغايرة لمدينة ما زالت تركض بجنون لاهث في نفق الحضارة السحري الصادم للروح البشرية، فقدّم صورة تحمل خصوصية العلاقة بين الذات الشاعرة والمكان من جهة وبين المكان والأنثى من جهة أخرى، الأمر الذي يحمل على الاعتقاد بأن صورة المدينة في مقام الشعر لدى عبد الله رضوان تحمل من الأبعاد التخييلية والحلمية أكثر مما تحمل من الأبعاد الواقعية، وبما يعكس طبيعة نفس شاعرة تنشد السكينة والجمال في مظانها الكبرى: المكان والأنثى، وتعمل على توحيد العناصر في كليهما بلغة راشحة بانزياحات عن الواقع وجنوح ملحاح إلى الشكل المثال المتخيل للعلاقة بين أنثى المكان ومكان الأنثى.

---

(١) رضوان، عبد الله، **مقام عمان**، ص٨٨.

ظاهرة الحمل على الجوار المنفصل في النحو

د. قاسم محمد صالح *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٥/٢٣ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١١/١٩

ملخّص

يتناول البحث موضوع "الحمل على الجوار المنفصل في النحو" معللاً خروج التابع في حركته الإعرابية عن حركة متبوعه الحقيقي، والتزامه بحركة الاسم السابق له بالمجاورة، حيث توصل الباحث إلى أن سبب ذلك يعود إلى البعد الصوتي، وطول الفاصل بين التابع ومتبوعه الحقيقي، وعدم ظهور الحركة الإعرابية على المتبوع الحقيقي، وناقش البحث عدداً من المسائل مستوفياً شواهدها القرائية والشعرية، ومبيناً آراء النحاة فيها.

Abstract

This paper addresses the anomaly in inflectional case agreement between the head separated from a modifying word by an intruding inflectional case carrier in a syntactic phrase. The observation that the modifier agrees with the case of the intruding case carrier is explained in terms of adjacency considerations. In particular, the writer concludes that this phenomenon abound due to phonetic distance between the head and the modifier and the absence of case inflection on the head. Several relevant problems have been discussed with comprehensive necessary evidence supported by grammarians perspectives.

* قسم اللغة العربية، جامعة جرش الأهلية.

١ .مقدمة

إنّ موضوع "الحمل على الجوار" من المواضيع الهامة في النحو، وسائر علوم اللغة، وقد شاع في كلام العرب، شعراً ونثراً، ووجد مثله في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، و الشعر، و تشعبت مسائله في النحو و الصرف، و علوم اللغة و البلاغة، و لم يفصل النحاة بينها فذكروها تحت مسمى الجوار أو الإتباع .

تناول البحث أحد مستويات علم اللغة، وهو المستوى النحوي، ولم يتضمن المستويات اللغوية الأخرى، الصرفية و البلاغية، كالجوار المتصل في الصرف، أو المزاوجة والإتباع في البلاغة، لأن كل مستوى من هذه المستويات، منفصل عن الآخر، وله قواعد خاصة به، تميزه عن غيره .

تضمن البحث شروط الحمل على الجوار، وجوانبه، وقضاياه، واتكأ على الدراسات القديمة، والحديثة، كما تضمن آراء النحاة السابقين، واللاحقين، فأفاد منها ووثقها، ولكن همّا ظلّ يشغل الباحث، ويؤرقه، وهو أن هذه الدراسات رغم أهميتها، كانت وصفية، وعامة، لا تعلل الظاهرة النحوية، ولا تستقصي أبعادها، وبخاصة ما يتعلق منها بتعليل خروج التابع عن القواعد المرعية في النحو، هذا الخروج الذي يحكم فيه على القارئ باللّحن، لو لم يتوفر له ما يدعمه من الشواهد القرآنية، والشعرية، والنثرية .

كما أنّ هذه الدراسات، لم تضف شيئا جديدا لما قدمه النحاة الأوائل، إلاّ ما كان من إضافة بسيطة، قدمها ابن شقير، في كتابه " الجمل في النحو "، المنسوب للخليل، عدّ فيه النعت السببي جزءا من ظاهرة "الحمل على الجوار"(١)، وإضافة أخرى غريبة لابن جنّي، في كتابه "الخصائص" عدّ فيه تجاور الأحوال والأحيان، جزءًا من هذه الظاهرة أيضا.

نقل السيوطي عن ابن فارس قوله: (٢) "للعرب الإتباع، وهو أن تتبع الكلمةُ الكلمةَ الثانية على وزنها، أو رويّها، إشباعاً وتأكيداً"، وسئل بعض العرب عن ذلك فقال: "هو شيءٌ نتدُ به كلامنا"، أي: نثبّته، وخصص السيوطي باباً للإتباع، في كتابه " الأشباه والنظائر "، صنفه فيه إلى خمسةعشر نوعاً(٣).

أما في الجانب النحوي الموسوم إصطلاحاً بـــ "الجوار المنفصل"، فقد عرف النحاة هذه الظاهرة قديماً، منذ أيام الخليل وسيبويه، واختلفوا في شأنها، فمنهم من قبلها وأجازها كالأخفش، وأبي البقاء

---

(١) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، تحقيق: فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص١٧٣.

(٢) السيوطي، عبدالرحمن بن الكمال (ت ٩١١هـ/١٥٠٥م)، **المزهر**، تحقيق محمد أبو الفضل و مجموعه، المكتبة العصرية بيروت، ص٤١٤.

(٣) السيوطي، عبدالرحمن بن الكمال (ت ٩١١هـ/١٥٠٥م)، **الأشباه والنظائر**، تحقيق عبد العال مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص١٧، ٢٩.

العكبري، والفرّاء، وحجتهم في ذلك، السماع عن العرب، وشيوعه في فصيح كلامهم، ومنهم من أنكرها كابن جنّي، وأبي سعيد السيرافيّ، والزّجّاج، وتأولوا شواهدها على حذف المضاف، واستتار ضميره. وذهب فريق ثالث إلى إجازتها بشروط، كالخليل بن أحمد، وأبي حيّان الأندلسي، وابن هشام الأنصاري، والبغدادي، وغيرهم.

إنّ مفهوم "الحمل على الجوار المنفصل" بوصفه مصطلحا نحويا، يعني: "أن يخرج الاسم التابع، في حركته الإعرابية، عن متبوعه الحقيقي، ويأخذ حركة الاسم الذي تبعه بالمجاورة"، وقد ورد لفظ "الجـــوار" في لسان العرب" بمعنى المجاورة[١]، وعمّت هذه الظاهرة عند الفريق الأول الذي قبلها، فشملت النعــت، والتوكيد، والعطف والبدل، سواء أكان ذلك نكرةً أم معرفة، مرفوعاً أو مجرورا، مفردا، أو مثنىً، أو جمعاً، وكان الفريق الثالث الذي قبلها بشروط، أكثر اعتدالاً من الفريق الثاني الذي أنكرها، وتأول شواهدها على حذف المضاف، واستتار الضمير.

ذكر الخليل[٢]: "بأن الحمل على الجوار، لا يجوز إلاّ إذا اتفق المضاف والمضاف إليه في التذكير والتأنيث، والإفراد والتثنية والجمع".

وذكر ابن هشام: "بأن المحققين من البصريين، يرون بأن الخفض على الجوار لا يحسن في المعطوف، لأن حرف العطف حاجز بين الاسمين، ومبطل للمجاورة، ولكن الخفض على الجوار في عطف البيان لا يمتنع في القياس، لأنه كالنعت والتوكيد في مجاورة المتبوع، ولكنه ينبغي امتناعه في البدل، لأنه في التقدير من جملة أخرى، فهو محجوز تقديراً"[٣].

وأنكر أبو حيان الأندلسي وقوعه في البدل[٤]، وخطّأ أبا عبيدة في حملِهِ كلمة (قتال) بالخفض على المجاورة في الآية الكريمة: ﴿**يسألونك عن الشهر الحرام قتالٍ فيه**﴾[٥].

وصنّف السيوطي "الخفض على الجوار"، ضمن قائمة المجرورات الخمسة، التي ذكرها في "الفرائد الجديدة"، حيث قال[٦]:"والجرّ يكون إمّا بحرف، أو إضافة، أو تبعيّة، وقد اجتمعت هذه الأضرب الثلاثة،

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، ج٢ مادة (جَوَرَ)، دار إحياء التراث العربي، بـيروت، ص٤١٣ – ٤١٦.

(٢) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت ١٨٠هـ/٧٩٦م)، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج١، ص٤٣٧.

(٣) ابن هشام الأنصاري، أبو محمد جمال الدين (ت ٧٦١هـ/١٣٥٩م)، **شرح شذور الذهب**، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ص٣٥٥.

(٤) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (ت ٧٤٥هـ/١٣٤٤م)، **ارتشاف الضرب**، تحقيق : رجب عثمان، ج٤، ص١٩١٢

(٥) **البقرة** : آية ٢١٧.

(٦) السيوطي، عبدالرحمن بن الكمال (ت ٩١١هـ/١٥٠٥م) **الفرائد الجديدة**، تحقيق : عبــد الكــريم المــدرّس، ج١، ص٤٣،و**المطــالع السعيدة**، تحقيق : طاهر سليمان حمودة، ص٦١.

في قوله تعالى: ﴿**بسم الله الرحمن الرحيم**﴾، وأما الرابع، فهو الجرّ بالمجاورة، والخامس هو: "الجر على التوهم/ الغلط".

كما أنكر ابن جنّي، والسيرافي، "الخفض على الجوار"، وتأوّلا جر "خرب" على أنه صفة لـــ "ضبّ"، وليس على الجوار، فقال ابن جنّي:[١] الأصل، "خرب جحره"، ثم أنيب المضاف إليه عن المضاف، فارتفع واستتر".

وقال السيرافي: الأصل، "خربٍ الجحر منه" بتنوين "خرب"، ورفع "الجحر"، وحذف الضمير للعلم به، وتحويل الإسناد إلى ضمير "الضب"، وحذف "الجحر"، كما تقول: "مررت برجلٍ حسن الوجه" بالإضافة، والأصل، "حسن الوجه منه"، ثم أُتي بضمير "الجحر" مكانه لتقدم ذكره، فاستتر، وقد ردّهما أبو حيّان الأندلسي فقال: "هذا جرٌّ صحيح، وتقديرهما خطأ".

وذكر الحيدرة اليمني "الجرّ على الجوار " ضمن باب الضرورات الشعرية التي تربو على نيّف وأربعين ضرورة "[٢].

أفرد ابن جنّي في كتابه "الخصائص "، بابا لـــ " الحمل على الجوار "، قسم فيه هذه الظاهرة إلى قسمين [٢]: الأول : تجاور الألفاظ، والثاني : تجاور الأحوال، وقسم الأول إلى قسمين أيضا : جوار متصل، تحدث فيه عن بعض أشكال الجوار، في البنية الصرفية للكلمة .

وجوار منفصل، تحدث فيه عن أثر الجوار على الحركة الإعرابية، وقال : " إنه في كلا النوعين: "المتصل، والمنفصل، لم يضف شيئا جديدا لما ذكره النحاة قبله".

أمّا القسم الثاني المتعلق بتجاور الأحوال والأحيان، فقد نسبه ابن جنّي لنفسه فقال : " وهذا التجاور الذي ذكرناه في الأحوال والأحيان لم يعرض له أحد من أصحابنا، وإنما ذكروا تجاور الألفاظ فيما مضى".

أما الدراسات الحديثة في هذا المجال، فقد اطلّع الباحث على ثلاث دراسات منها، وكانت في مجملها وصفية، وعامة، تحدثت عن الجوار بوصفه ظاهرة لغوية موجودة في كتب الصرف، والنحو، والبلاغة، ولكنها لم تناقش المشكلة الرئيسة المتمثلة في خروج التابع عن القيود النحوية المألوفة، ولذلك فإنها تختلف مع هذا البحث في الهدف الذي يسعى إليه .

الدراسة الأولى: للدكتور عبد الفتاح الحموز، في كتابه " الحمل على الجوار في القرآن الكريم " يظهر من

---

(١) ابن هشام الأنصاري، أبو محمد جمال الدين (ت ٧٦١هـــ/١٣٥٩م)، **مغني اللبيب**، الباب الثامن، ص٨٩٤.

(٢) الحيدرة اليمني، **شرح المشكل في النحو**، ج٢، ص٥٢٧ .

(٢) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٢٩٦هـــ/١٠٠١م)، **الخصائص**، ج٣، ص٢١٨، ٢٢٧ .

عنوانها، أنها أغفلت الجانب المتعلق بالشعر والنثر، وهي دراسة وصفية لما ورد من شواهد لهذه الظاهرة في القرآن الكريم، ضمن المستويات، " الصرفية، والنحوية والبلاغية "، أو ما اصطلح عليه النحاة، بـــ "الجوار المتصل "، و " الجوار المنفصل " و " المزاوجة والاتباع "، لم يتوصل الباحث في دراسته، إلى تعليل لأسباب هذه الظاهرة، و لم يضف- كما قال ابن جنّي – شيئا جديدا لما ذكره النحاة من قبل .

أما **الدراسة الثانية**، فهي للدكتور عبد الفتاح البجّه، في كتابه " ظاهرة قياس الحمل في اللغة العربية" خصص الباحث الفصل العاشر منه لـــ " الحمل على الجوار "، وقد اتكأ فيه على الباب الذي وضعه ابن جني في الجوار، كما اتكأ على فصل " الإتباع " الذي وضعه السيوطي في كتابه " الأشباه والنظائر " وكانت دراسته وصفية، وعامة، لم تعلل أسباب ظاهرة " الحمل على الجوار "، و لم تضف شيئا جديدا لما ذكره النحاة من قبل .

وأما **الدراسة الثالثة:** فهي للدكتور حنّا حداد، في بحثه المقدم لـــ " مجلة أبحاث اليرموك "، بعنوان " الحمل على الجوار بين القبول والاعتراض"[(١)]، حيث أقام الباحث دراسته على ثلاث قواعد، اتكأ في الأولى والثانية، على الركنين اللذين أرساهما ابن جنّي في باب " الحمل على الجوار "، في كتابه " الخصائص "، وأمّا ثالثة الأثافيّ، فقد أقامها الباحث على اجتهاد جريء، حاول من خلاله أن يضيف عناوين جديدة، لـــ " الحمل على الجوار "، ومن هذه العناوين : " حمل الممنوع من الصرف على الجوار " متكئا في ذلك على ابن الحاجب، في صرفه (سلاسلا) على (أغلالا)، بعدها، و(قواريرا) على (دانية) في الآية السابقة قبلها، و(سبإ) على (بنبإ) بعدها، في الآيات الكريمة التالية :

﴿إنّا أعتدنا للكافرين سلاسلا وأغلالا وسعيرا ﴾ [(٢)]

﴿ودانيةً عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلا * ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريرا﴾[(٣)]

﴿وجئتك من سبإ بنبإ يقين﴾ [(٤)]

وقد صنف السيوطي ذلك، في باب الإتباع في كتابه " الأشباه والنظائر "، "عدّه من إتباع الكلمة في التنوين لكلمة أخرى منونّة صحبتها "[(٥)].

كما أدخل الباحث، " تذكير المؤنث، وتأنيث المذكر " ضمن باب"الحمل على الجوار"، مستشهدا على ذلك، بما توفر له من شواهد قرآنية، وشعرية، وهو باب يندرج تحت موضوع" الحمل على المعنى " في

---

(١) حنا حداد، **الحمل على الجوار بين القبول و الاعتراض**، أبحاث مجلة اليرموك، المجلد١، العدد٢، ١٩٩٢م، ص ٢١٥ – ٢٤٧.

(٢) **الإنسان** : آية ٤.

(٣) **الإنسان** : الآيتان ١٥، ١٦.

(٤) **النمل** : آية ٢٢ .

(٥) السيوطي، **الأشباه والنظائر**، ج١، ص١٧، ٢٩ .

الكتب النحوية، وليس على الجوار .

كما حمل الباحث الفعل المضارع المجزوم، على الجوار بعد استيفاء الجازم لفعله وجوابه، وعدّ الفعل المضارع (يضاعف) مجزوما على الجوار للفعل (يلقَ) الواقع في جواب الشرط، رغم وجود كلمة (أثاما) كفاصل بينهما، في الآية الكريمة ﴿**من يفعل ذلك يلقَ أثاما*يضاعف له العذاب**﴾ (١).

وعدّ الفعل المضارع " تلمم" مجزوما على الجوار لفعل الشرط " تأتنا" في بيت الشعر (٢):

متى تأتنا تلممْ بنا في ديارنا تجدْ حطباً جزلاً وناراً تأججا

ولا أودّ أنْ أناقش الباحث في جواز أو عدم جواز حمل (يضاعف) على الجوار لـــ(يلقَ) مع وجود فاصل بينهما، كما لا أريد أنْ أناقشه على أوجه إعراب كلمة "تلممْ " في بيت الشعر، سواء كان ذلك على البدل، أو على الحال، أو على إضمار حرف العطف "أو" أو على الجوار، كما ذهب الباحث.

وحاول الباحث أن يعلل بأنّ لـــ" الحمل على الجوار " علاقة بلغات بعض القبائل العربية وأنّ ما جاء منه في القرآن الكريم، إنما هو من قبيل الموافقة لما فاهوا به، وجرت عليه ألسنتهم ولكنّه أضاف بعد ذلك قوله : " إنما جاء " الحمل على الجوار " في كل حالاته، نزولا من الشاعر عن حاجته لانضباط وزن البيت الشعري، أو مراعاة لحركة الرويّ في القصيدة، كي لا ينـــزلق إلى الإقواء والإكفاء، اللذين عدّهما النقادّ من عيوب الشعر، فلولا هذا، لكان للشاعر عنهما مندوحة، وأما ما جاء في القرآن الكريم، فلا يعدّ منهما بحال".

ويظهر أنّ الباحث قد سار في ذلك، مقلّدا أصحاب الضرائر الشعرية فيما ذهبوا إليه، كما أن الدراسات الثلاث السابقة، اتجهت إلى مسار يختلف عن المسار الذي يسعى إليه هذا البحث، الموسوم ب"ظاهرة الحمل على الجوار المنفصل في النحو " لقد وصفت تلك الدراسات هذه الظاهرة بشكل عام، في مستوياتها الصرفية، و النحوية، و البلاغية، واستوفت شروطها، و جوانبها، واختلاف النحاة فيها، بين مقرٍّ، و منكرٍ، و مجيزٍ لها بشروط، ولكنها جميعا لم تعلل ظاهرة "خروج التابع في حركته الإعرابية، عن حركة المتبوع الحقيقي، و استبدالها بحركة الاسم المجاور، المتقدم عليه" .

لا توجد مشكلة صرفية في الجوار المتصل، كما لا توجد مشكلة بلاغية في الإتباع والمزاوجة كذلك، ولكن المشكلة موجودة في"الجوار المنفصل في النحو"، و لذلك فإن دراسة الجوار المتصل، والإتباع، والمزاوجة هي من قبيل الدراسات الوصفية، الإضافية، التي لا توصل إلى الهدف المنشود في بحث ظاهرة خروج التابع في حركته الإعرابية عن متبوعه الحقيقي .

(١) **الفرقان** : الآيتان ٦٨، ٦٩ .

(٢) البيت للشاعر عبدالله بن الحرّ الجعفي وهو من **شواهد الخزانة**، ج٣، ص٦٦٠، **والدرر اللوامع**، ج٢، ص١٦٦.

لقد حدّد الباحث المهمة المطلوبة للبحث، وعيّن السبيل الذي يؤدي إلى الغاية المرجوة منه، وهو سبيل يمر عبر بوابة المستوى النحوي فقط، و لا ينعرج نحو المستويين، " الصرفي و البلاغي " .

ومهمة الباحث أنْ يقرأ في الشواهد القرآنية، و الشعرية، و النثرية، متأملا فيها، و متعمقا في أبعادها ومستكنها لعللها، فإذا قرأ ما دار من حوار بين الفراء و أبي ثروان، حول رواية بيت الشعر :(١)

تُريكَ سُنــّةَ وجهٍ غيرِ مقرفةٍ ملساءَ ليس بها خالٌ ولا ندبُ

بجر " غير"، و موضعها النصب على النعت ل" سنة "، و قد أقر أبو ثروان بنصبها، و عندما استنشده الفراء البيت مرة أخرى، أنشده بالجر .

و كذلك حوار الفراء مع أبي الجراح العقيلي، حول رواية بيت الشعر(٢):

يا صاحِ بلّغْ ذوي الزوجات كلِّهمُ أنْ ليس وصلٌ إذا انحلّتْ عُرى الذّنبِ

بجر " كلهم "، و موضعها النصب على التوكيد ل"ذوي"، و قد أقر أبو الجراح العقيلي بنصبها، و عندما استنشده الفراء البيت مرة أخرى، أنشده بالجر.

يجدر بالباحث أنْ يقف أمام هذه الظاهرة النحوية، المتمثلة في خروج التابع في البيتين المذكورين، عن حركة متبوعه الحقيقي، و أخذه حركة الاسم المتقدم عليه مباشرة، ويتساءل حول ذلك الحوار الذي جرى بين الفراء و أبي ثروان في البيت الأول، وبين الفراء و أبي الجراح العقيلي في البيت الثاني، حول الإصرار على القراءة بالجر رغم معرفتهما أنّ موقع التابع في الشاهدين المذكورين هو النصب، و ليس الجر.

لابد أنْ يدرك الباحث أنّ في المسألة سرّاً يكمن في القراءة و الإنشاد، لاسيما أنّ الشعر كان يروى إنشادا في ذلك الوقت، حيث كان الراوي ينشد القصيدة على مسامع الناس في دواوينهم، و كذلك فإن القرآن يقرأ تلاوة و ترتيلا، و الإنشاد الشعري، و الترتيل القرآني أصوات متناغمة لحروف و مقاطع، تعلو أحيانا ثم تبدأ بالانخفاض التدريجي، و التلاشي في الأصوات التي تليها مباشرة، كما تتأثر الحروف بالصوت الأقرب الذي يجاورها، أكثر من تأثرها بالصوت الأبعد، الذي يفصلها عنه فواصل و أصوات، ولا سيما إذا كان الصوت البعيد ساكنا، فإنه يتلاشى في الصوت المتحرك الأقرب للتابع كما أشار إلى ذلك ابن يعيش.(٣)

" إنّ الانتقال من الساكن إلى المتحرك، يمنع امتداد الصوت في الساكن، لصرفه إلى ذلك المتحرك "

إن مشكلة البحث نحوية، تتعلق بخروج التابع عن القواعد المألوفة في النحو، و علة هذا الخروج صوتية، ومهمة الباحث تكمن في قراءة الشواهد قراءة متأنية تميز بين ما يؤكد منها صحة الفرضية التي يقوم عليها

---

(١) البيت لذي الرمة في بائيته المشهورة، وهو من **شواهد الفراء في معاني القرآن**، ج٢، ص٧٤

(٢) البيت لأبي الجراح العقيلي، وهو من **شواهد الفراء في معاني القرآن**، ج٢، ص٧٥.

(٣) ابن يعيش، أبو البقاء موفق الدين (ت ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، تحقيق : أحمد السيد أحمد، المجلد٤، ج٩، ص١٩٢، ١٩٤.

البحث، و بين ما يخالفها .

إنّ للدراسات السابقة مكانها، وشأنها، كما أنّ لهذا البحث مكانه و شأنه، وإنّ جميع الدراسات والبحوث يكمل بعضها بعضا، وإنّ العلم لا ينتهي في حدود دراسة معينة، و لا يتوقف عند عالم بعينه .

٢. شروط الحمل على الجوار

أولاً: أن يكون التابع المحمول على الجوار نكرة وليس معرفة.

هذا هو مذهب ابن جنّي، "فالحمل على الجوار يكون في النكرة أسهل منه في المعرفة، لأن النكرة أشد حاجةً إلى الصّفة من المعرفة، لإزالة إبهامها"[١]، ولكنّ مذهب ابن جني في هذه المسألة قد رده بعض العلماء مستشهدين بقول "أبي ثروان" في وصف المفضّل[٢]:

"كان والله من رجال العربِ المعروفِ له اللغة والعربية"

وفي كلام "أبي ثروان" ردّ على من يقول بأن الجوار لا يكون إلاّ مع النكرة، ولا سيما أنه ممّن تؤخذ عنه العربية"، ومن الشواهد القرآنية والشعرية في الردّ على ابن جني.

﴿**وواعدناكم جانب الطورِ الأيمنِ**﴾[٣]

ذكر الزمخشري أن (الأيمن) مجرور على الجوار [٤]، وهو معرفة.

وقوله تعالى: ﴿ **إنّ الله هو الرزّاق ذو القوّةِ المتينِ**﴾[٥]

حيث جرّ (المتين) على الجوار، وهو معرفة أيضاً.

وقول الشاعر:

لعب الرياحُ بها وغيّرها بعدي سوافي المورِ والقطرِ[٦]

فـــ "القطر" مجرور على الجوار، وهو معرفة كذلك.

ثانياً: تطابق المضاف والمضاف إليه في التذكيروالتأنيث والإفراد والتثنية والجمع.

وهو مذهب الخليل، حيث ذكر سيبويه في الكتاب[٧]: "وقال الخليل –رحمه الله- لا يقولون إلاّ

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٢٩٢هـــ/١٠٠١م)، **المحتسب**، تحقيق : علي ناصيف و جماعه، ج٢، ص٢٨٩

(٢) البغدادي، عبدالقادر بن عمر بن يزيد (ت ١٠٩٣هـــ/١٦٨٢م)، **خزانة الأدب**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج٥، ص٩٠.

(٣) **طه** : آية ٥٨

(٤) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود (٥٣٨هـــ/١١٨٧م)، **الكشاف**، تحقيق : عبد السلام، ج٣، ص٧٧.

(٥) **الذاريات** : آية ٥٨

(٦) البيت لزهير بن أبي سلمى (ت ٦١٠م/١٢ ق.هـــ) في **ديوانه**، دار صادر، ص٢٧، وهو الشاهد رقـــم ١٢٩ في **شـــرح شـــافية ابـــن الحاجب**، للرضي الاستراباذي ، ج٤، ص٢٥٣.

(٧) سيبويه، **الكتاب**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج١، ص٤٣٧.

"هذان جحرا ضبٍّ خربان"، من قبل أنّ الضّبّ واحد، والجحر جحران، وإنما يغلطون إذا كان الآخر بعدّة الأوّل، وكان مذكراً مثله، أو مؤنثاً، وقالوا: **"هذه جحرةُ ضبابٍ خربةٍ"** لأن الضّباب مؤنثة، ولأنّ الجحرة مؤنثة، والعدّة واحدة، فغلطوا" وهذا قول الخليل –رحمه الله-، ولا نرى هذا والأول إلاّ سواء، لأنه إذا قال: **"هذا جحرُ ضبٍّ متهدمٍ"**، ففيه من البيان، أنه ليس بالضبّ، مثل ما في التثنية من البيان، أنه ليس بالضب كذلك، وقال العجاج[١]:

"كأنّ نَسْجَ العنكبوتِ المرْمَلِ"

فالنسج مذكر، والعنكبوت أنثى". ومن شواهد النحاة على تأييد مذهب سيبويه، قوله تعالى:

﴿إنّ الله هو الرزاقُ ذو القوةِ المتينِ﴾[٢]

فـ (المتين) مجرور على الجوار، و (القوة) مؤنث، والمتين مذكر.

وقول الحطيئة:

فإيّاكم وحيّة بطنِ وادٍ هموزِ النابِ ليس لكم بسيِّ[٣]

فالحية مؤنث و"الهموز" مذكر، ولكن الفراء ذكر بأن لفظ "حيّة"، يستخدم للمذكر والمؤنث، وأنشد:

فما تزدري من حيّةٍ جبليّةٍ سُكاتٍ إذا ما عضّ ليس بأدرد[٤]

وكذلك فإن لفظ "العنكبوت"، يذكر ويؤنث، كما ذكر الفراء، ولا حجّة في ذلك ضد مذهب الخليل.

ثالثاً: أن يكون الخفض على الجوار في غير العطف والبدل

ذهب ابن هشام[٥]: إلى أن الخفض على الجوار، يكون في النعت قليلاً، وفي التوكيد نادراً، ولا يكون في النسق، لأن العاطف يمنع من التجاور، وأنكر أبو حيان وقوعه في البدل، حيث قال: "لم يحفظ ذلك في كلامهم، ولا خرّج عليه أحد من علمائنا شيئاً فيما نعلم، وسبب ذلك، أنه معمول لعامل آخر[٦]،

---

(١) الرّجز للعجاج، وهو من شواهد سيبويه في الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ج١، ص٤٣٧، وكذلك ارتشاف الضّرب لأبي حيّان الأندلسي، ج٤، ص١٩١٢.

(٢) **الذاريات** : آية ٥٨.

(٣) البيت للحطيئة (ت ٣٠هـ/٦٥٠م)، وهو من **شواهد الفرّاء في معاني القرآن**، ج٢، ص ٧٤، وابن جنّي في **المنصف**، ج٢، ص٢، والبغدادي في **خزانة الأدب**، طبعة دار صادر المصوّرة، ج٢، ص٣٢٦.

(٤) د. عبد الفتاح الحموز، **الحمل على الجوار في القرآن**، مكتبة الرشيد، الرياض، ص٣٨.

(٥) ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب**، تحقيق : مازن المبارك، دار الفكر، بيروت، ص٨٩٥.

(٦) البغدادي، **خزانة الأدب**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥، ص ٩٥.

وقد ضعّف أبو حيّان القراءة بجر (أرجلكم) في قوله تعالى: ﴿وامسحوا برؤوسِكم وأرجلِكم﴾، بالخفض على الجوار، كما خطّأ أبا عبيدة في جرّه (قتال) من قوله تعالى:

﴿يسألونك عن الشهر الحرام قتالٍ فيه﴾(١)

وأنكر عليه وقوع الجرّ بالجوار في البدل.

رابعاً: أنْ يؤمَن الّلبس

غلّط الطبرسي قراءة حمزة للآية(٢):

﴿فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسِكم وأرجلِكم إلى الكعبين﴾

حيث ذكر "بأن الحمل على المجاورة، جائز عند ارتفاع اللّبس، والأمن من الاشتباه، لأنّ أحداً لا يشتبه في أن "خرباً" من صفة "الجحر"، وليس من صفة "الضب" ولكنّ "المسح على الأرجل" ليس كذلك"(٣).

وضعّف أبو حيان خفض "الأرجل" على الجوار لأنه برأيه، تأويل ضعيف جداً، ولم يرد إلاّ في النعت، حيث لا يلبس، على خلاف فيه" (٤).

وإلى ذلك ذهب أبو البقاء الكفوي أيضاً، في "الكليّات"، حيث ذكر بأنّ شرط الخفض على الجوار "أن لا يقع في محل الاشتباه"(٥).

خامساً: أنْ يكون الحمل على الجوار في الخفض وليس في الرفع

ذهب جمهور النحاة، إلى أن الحمل على الجوار يكون في الخفض، وليس في الرفع، بخلاف الأصمعي، وابن قتيبة (٦) اللذيْن جوّزاه في الرفع مستشهديْن بقول المتنخل الهذلي:

السالكُ الثغرةَ اليقظانَ كالئُها　　　مَشْيَ الهلوكِ عليها الخيعلُ الفُضُلُ(٧)

برفع "الفضل"، حملاً على الجوار لـــ "الخيعل"، وهي نعت "للهلوك"، المجرور بالإضافة. وقد ردّه ابن الشجري وقال(٨):

---

(١) **البقرة** :آية ٢١٧.
(٢) **المائدة** : آية ٦.
(٣) الطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن (ت ٥٢٨هـــ/١١٣٣م)، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، تحقيق : لجنة من العلماء، ج٣، ص٢٨٧.
(٤) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، تحقيق : عادل عبد الموجود وجماعة، ج٣، ص٤٥٢.
(٥) أبو البقاء الكفوي، أيوب بن موسى (ت ١٠٩٤هـــ/١٦٨٢م)، **الكليات**، تحقيق : عدنان درويش، قسم٢، مادة (جَرَرَ)، ص١٣٦.
(٦) البغدادي، **الخزانة**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥، ص١٠١.
(٧) **المصدر السابق**، ص١٠١.
(٨) ابن الشجري، هبة الله بن علي (٥٤٢هـــ/١١٤٧)، **الأمالي**، ج٢، ص٢٢٢.

"وزعم بعض من لا معرفة له بحقائق الإعراب، بل لا معرفة له بجملة الإعراب، أن ارتفاع "الفُضُل" على المجاورة للمرفوع، فارتكب خطأ فاحشاً"، كما ردّه أبو حيان الأندلسي، وهو عنده مرفوع على النعت لـ "الهلوك" على الموضع، والتقدير: "كما تمشي الهلوك الفضل".

وذكر البغدادي(١): بأن الفرّاء، والحسن السكري، ذهبا إلى أن "الفضل" ثوبٌ "كالخيعل"، تلبسه المرأة في بيتها، وعليه فلا حمل على الجوار ولا الموضع عندهما"، وممّا يؤيد موقف الرافضين للحمل على الجوار في الرفع، هو عدم وروده في القرآن الكريم".

٣. جوانب ظاهرة الحمل على الجوار

شملت هذه الظاهرة جوانب مختلفة، خصّص لها ابن جنّي باباً في الخصائص، صنّفها فيه إلى صنفين(٢):

الأول: تجاور الألفاظ. والثاني: تجاور الأحوال.

وقسّم الأوّل إلى قسمين:

أحدها: الجوار المتصل، ويكون في البناء اللّفظي للكلمة، وليس في حركتها الإعرابية، وهو متصل بعلم الصّرف ومثّل له بثلاثة نماذج:

أولاً: مجاورة العين لـ "اللام"، بحملها على حكمها، وذلك بقولهم في "صُوّم": "صُيّم"، وفي "جُوّع": "جُيّع" وقُوَّم: قُيّم، وأُوّل: أُيّل، حيث شبهوه بباب "عصيّ" وأنشدوا:

ومعرّضٍ تغلي المراجلُ تحته ... بادرتُ طبخَتَهُ لرهطٍ جُيّعِ (٣)

وقول الآخر:

لولا الإلهُ ما سكنّا خِضّماً ... ولا ظَلَلْنا بالمِشاء قُيّما (٤)

وقول النابغة الجعدي في هجاء ليلى الأخيلية:

بُرَيْذينةٌ بلّ البراذينُ ثَفْرها ... وقد شربتْ من آخرِ الصيفِ أُيّلا (٥)

ثانياً: إعطاء الواوالمجاورة للضمّة، حكم الواو المضمومة همزها إذا تجاورتا نحو قول جرير:

لَحُبُّ المؤقديْنِ إليّ مؤْسى ... وجعدة إذْ أضاءهما الوقودُ(٦)

(١) البغدادي، **الخزانة**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥، ص١٠١.

(٢) ابن جنّي، **الخصائص**، ج٣، ص٢١٨.

(٣) **المصدر نفسه**، ج٣، ص٢١٩.

(٤) **المصدر نفسه**، ج٣، ص٢١٩.

(٥) ابن جنّي، **الخصائص**، ج٣، ص٢١٩.

(٦) السيوطي، **شواهد المغني**، ج٢، الشاهد ٨٥٦، ص ٩٦٢.

حيث تصوّر الضمّة لمجاورتها لـــ "الواو" كأنها فيها، فهمزها كما همز "أدْؤُر"، و"النَّؤور".

ثالثاً: نقل حركة الإعراب إلى الحرف الذي قبلها في حالة الوقف، نحو: "هذا بكُرْ"، و"مررت ببكِرْ"، وأصلهما: "هذا بكْرٌ"، و"مررت ببكْرٍ"، حيث انتقلت الحركة الإعرابية فيهما عند الوقف، من "الراء" إلى "الكاف".

ثانيهما: الجوار المنفصل، وهو المتعلق بالحركة الإعرابية للكلمة، وليس ببنائها الصرفي، ومثّل له بقولهم: **"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"**، وقول الحطيئة:

فإيّاكم وحيّةَ بطنِ وادٍ هموزِ النابِ ليس لكم بسيٍّ [١]

بجرّ "هموزٍ" لمجاورته لـــ "وادٍ"، وهو نعت لـــ "حيّة"، المنصوب على المعيّة. وقول الآخر:

كأنّ ثبيراً في عرانينِ وَبْلِهِ كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مزمّلِ [٢].

بجرّ "مزمّل" لمجاورته لـــ "بجاد"، وهو نعت لـــ "كبير" المرفوع لأنه خبر "كأنّ".

ومذهبُ ابنِ جِنّي في ذلك: "خربٍ جُحرُه"، و"مزمّلُ فيه"، بحذف المضاف إليه واستتار ضميره في "خرب".

الثاني: تجاور الأحوال في الزمان والمكان

ذكر ابنُ جنّي: [٣] "وأما تجاور الأحوال فهو غريب نحو قولهم:

"أحسنت إليه إذ أطاعني"، فالإحسان لم يكن في أول وقت الطاعة وإنما كان بعد ذلك، كما كان مسبّباً عن الطاعة، وكأنها كانت علّة له، ولا بد من تقدم وقت السبب عن وقت المسبّب، لكنه لما تقارب الزمانان، وتجاورت الحالان، في الطاعة والاحسان، صارا كأنهما وقعا في زمان واحد، و"إذ" الظرفية في قولك: "أحسنت إليه إذ أطاعني" منصوبة بفعل الإحسان، كأنك تقول: "أحسنت إليه وقت الطاعة"، وإنما كان الإحسان في ثاني ذلك أو ما يليه، ولمّا كان الثاني "الاحسان"، مسبَّباً عن الأول "الطاعة"، وتالياً له، فاقتربت الحالان، وتجاور الزمانان، فقد صار "الاحسان" كأنه هو"والطاعة" في زمان واحد، فعمل "الإحسان" في الزمان الذي يجاور وقته، كما يعمل في الزمان الواقع فيه هو نفسه". وفيما يتعلق بتجاور الأحوال في المكان، فقد استشهد ابنُ جنّي بقول الشاعر[٤]:

"إذا الخيل جالوا في كواثبها"

(١) البيت للحطيئة وهو من شواهد ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص٢٢٠ .

(٢) ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص ٢٢١ .

(٣) **المصدر السابق**، ج٣، ص ٢٢٢ .

(٤) **المصدر السابق**، ج٣، ص٢٢٧.

والكاثب من الخيل: هو مكان التقاء الكتفين، والفارس يجول في صهوة الجواد، وليس في كاثبه، ولكنه لما تجاور المكانان "الصهوة"، والكاثب" جريا مجرى الجزء الواحد".

لقد حدد ابنُ جنّي، جوانب ظاهرة الحمل على الجوار من خلال إدراكه الشخصي لها، وإدراك من سبقه من النحاة حين قال(١): "وهذا التجاور الذي ذكرناه في الأحوال والأحيان، لم يعرض له أحد من أصحابنا، وإنما ذكروا مجاورة الألفاظ فيما مضى".

فمصطلح "الجوار المتصل"، و"الجوار المنفصل" للحروف والألفاظ، كانا شائعين بين أوساط العلماء، قبل عصر ابنِ جنَّي، ثم أضاف لهما ابنُ جنّي بعداً ثالثاً، هو "مجاورة الأحوال في الزمان والمكان"، وبقي العلماء بعد ذلك، وحتى عصرنا الحاضر، يراوحون في إطار هذا المفهوم، من غير إضافة أو تبديل، لما وضعه السابقون الأولون.

إنّ المستوى المعجمي للألفاظ والدّلالات، هو أحد المستويات الأربعة لعلم اللغة، الذي يشمل بالإضافة له، المستوى "الصرفي، والنحوي، والصوتي"، وربما تتداخل بعض هذه المستويات مع بعضها الآخر، في تفسير القضايا اللّغوية المختلفة، ونحن لو صنّفنا ظاهرة الجوار المتّصل في الحروف والألفاظ، في إطار المستوى الصرفي، وظاهرة الجوار المنفصل في الألفاظ، ضمن إطار المستوى النحوي، فإننا سنتمكن من تفسير ظاهرة الحمل على الجوار، بتداخل المستوى الصوتي معهما، فاللّغة كما عرّفها ابنّ جنّي: "مجموعةُ من الأصوات يعبّر بها كلٌّ قومٍ عن أغراضهم"(٢)، والقرآن الكريم يرتّل ترتيلاً صوتياً، والجملةُ الخبرية قد تتحول إلى جملةٍ استفهامية، بتغير نبرة الصوت فيها، من غير وجود أداة استفهام.

لا أريد هنا أن أبحث ظاهرة الحمل على الجوارِ بحثاً صوتياً خالصاً، ولكنني أود أن أبرز قيمة الجانب الصوتي في المسألة، ولا سيما أنّ اللّغةَ العربيةَ سماعيةٌ، منطوقةٌ باللسان الذي يستثقل الانتقال المباشر من الكسرة إلى الضمة، مع علمنا المسبق بأنّ الكسرة تناسب حرف "الياء"، وأنّ الضمّة تناسب حرف الواو، وأنّ الثقل في النطق اللّساني الصوتي للحركات، إنما يكون مع هذين الحرفين، من غير سائر الحروف.

وإذا أضفنا إلى ذلك عدم ظهور الحركة الإعرابية للمتبوع الحقيقي، والتي ربّما كانت منطوقةً صوتياً بالكسر، كما في شاهد التوكيد:

يا صاحِ بلّغ ذوي الزوجاتِ كلِّهِمُ   أنْ ليس وصلٌ إذا انحلّتْ عُرى الذّنبِ (٣)

---

(١) ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص٢٢٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٢٢

(٣) البيت لأبي جراح العقيلي، وهو من **شواهد الفرّاء في معاني القرآن**، ج٢، ص٧٥، وهو كذلك الشاهد رقم (٨٥٥) للسيوطي في **شواهد المغني**، ج٢، ص٩٦٢.

فكلمة "ذوي"، منصوبة على المفعولية، و لكنها تنطق صوتياً بالكسر، وكذلك إذا كان الفاصل بين المتبوع الحقيقي وتابعه طويلاً، كما في قوله تعالى:

﴿لم يكن الذين كفروا من أهلِ الكتابِ والمشركين منفكّين حتّى تأتيَهُم البيّنة﴾(١)

فالمتبوع الحقيقي هو (الذين)، وهو في موضع رفع اسم (يكن)، وكلمة (المشركين) معطوف عليه، ولكنه محمولُ بالخفض على الجوار لـــ (أهل الكتاب)، ولّما كان الفاصل بين التابع ومتبوعه الحقيقي طويلاً، وكانت الحركةُ الإعرابيةُ للمتبوعِ الحقيقيِّ غيرَ ظاهرة، لذلك فقد سهلَ حملُ التابع بالخفض على الجوار لـــ (أهل الكتاب).

لهذا أرى أنّ الفاصلَ الطويلَ بين التابع ومتبوعه الحقيقي، وعدمَ ظهور الحركة الإعرابية على المتبوع الحقيقي، والثقلَ في الحركة الإعرابية على اللسان، في الانتقال المباشر من الكسرة إلى الضمّة، والتناغم الصّوتي في الحركة الإعرابية للاسمين المتجاورين، كلَّ ذلك يُسّهلُ "ظاهرةَ الحمل على الجوار"، ويجعلُها أمراً ميسوراً على اللسان، ولاسيما أنّ الّلغة سماعية، وهذا يؤكّد ما ذهب إليه الفرّاء في حديثه مع أبي ثروان الذي أنشد : **"تريك غرةَ وجهٍ غيرِ مقرفةٍ"**، بجره "غير" على المجاورة لـــ "وجه" مع أنها نعت لـــ "غرة" المنصوبة على المفعولية، وعندما سأله عن إمكانية إنشادها بالنصب، قال أبو ثروان: "قولُك أجودُ ممّا أقول" ولكنه أعاد إنشادها بالجر على الجوار، وهذا يدلّ على أهميةِ التناغم الصوتي، وتأثيره في ظاهرةِ "الحملِ على الجوار"، و رغم قوة التأثير الصوتي للمتبوع على الجوار، في تابعه المجاور له، إلا أنّ هذا المتبوع، لا يشكل في ذاته، عاملا لفظيا قادرا على الاستمرار في العمل، كبقية العوامل اللفظية، و لا يمكن إدراجه مع سائر العوامل اللفظية، و رغم قدرة تأثيره في التابع الذي يليه مباشرة، لضعف المتبوع الحقيقي، و عجزه عن التأثير المباشر في تابعه، لأنّ الحروف المحكومة بحركات الإعراب لها أصوات، فإذا كان المتبوع الحقيقي مبنيا، لا تظهر على آخره حركة الإعراب، وإذا كان الفاصل بينه وبين تابعه طويلا، فإن تأثير صوت الحرف المبني -للمتبوع الحقيقي- يتلاشى تدريجيا مع أصوات الحروف و الكلمات بعده، و عندها سيتأثر التابع بحركة أقرب صوت له، وهي حركة صوت الحرف الأخير من الاسم الذي يجاوره .

ولا أعتقد أنّ الحمل على الجوار علّة يقاس عليها في الاستعمال، و ذلك واضح في الحوار الذي أجراه الفراء مع أبي الجراح العقيلي، حول قراءته بجر "كلهم" وهي في موضع النصب على التوكيد لكلمة "ذوي " المنصوبة على المفعول به، ولكنه قرأها بالجر مرة أخرى بعد إدراكه حقيقة نصبها، لأنه كان ينطق بأصوات يسمعها، و كلمة "ذوي " لم تظهر عليها الحركة الإعرابية، فحركة حرفها الأخير ساكنة، وحركة الحرف الذي يسبقه الكسرة و هي الحركة الأقوى في كلمة" ذوي" كما أنّ صوت الحركة الإعرابية في

(١) **البيّنة** : آية ٦.

المتبوع المجاور "الزوجات" هي الكسرة أيضا، و لذلك فقد تلاشى صوت الحرف الأخير الساكن في المتبوع الحقيقي، وقوي صوت حرف الكسرة في المتبوع المجاور، فأثر ذلك الصوت في التابع و حُرِّك بالكسر، لذلك فإن التأثير على التابع، يكون تأثيرا صوتيا لحركة آخر حرف من حروف الاسم المجاور، المتقدم على التابع، و يكون العامل صوتياً و ليس عاملاً لفظياً.

٤. مسائل الحمل على الجوار المنفصل

يمكن تحديد مسائل هذه الظاهرة ضمن أبواب النعت، والتوكيد، والعطف، والبدل، وخبر المبتدأ، وجواب الشرط"، وذلك بالخفض أو الرفع، أوالجزم على الجوار.

المسألة الأولى: الخفض على الجوار في النعت

تعد هذه المسألة، من أكثر مسائل الحمل على الجوار شيوعاً في الشواهد القرآنية، والشعرية، وأقوال العرب المأثورة، حيث أقرّ بها جمهور النحويين البصريين، والكوفيين باستثناء ابن جنّي، وأبي سعيد السيرافي، اللذين تأوّلاها على حذف المضاف، واستتار الضمير.

أكد ابن شقير في كتابه "الجمل في النحو" المنسوب للخليل، على وجود ظاهرة الخفض على الجوار، وعدّ النعت السببي جزءا من هذه الظاهرة، واستشهد على ذلك بقوله: [١]"مررت برجلٍ عجوزٍ أمّه"، و"مررت برجلٍ طالقٍ امرأته"، و"مررت بامرأةٍ شيخٍ أبوها". فخفضَ "عجوزاً"، وليس من نعت "الرجل"، وخفضَ " طالقاً"، وليس من نعت الرجل أيضاً، وخفضَ "شيخاً"، وليس من نعت "المرأة"، ولكنه كلّه مخفوض بالجوار، كما خفضوا بالجوار أيضاً قول الشاعر: [٢]

أطوفُ بها لا أرى غيرَها كما طاف بالبيعةِ الراهبِ

فخفض "الراهب" على الجوار، والوجه فيه الرفع على الفاعلية، كما قالوا: **"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"** بخفض "خرب" والوجه فيه الرفع على النعت لـــ "الجحر"، ومنه قوله تعالى:

﴿ذو العرشِ المجيدِ﴾ [٣]

بخفض "المجيد" على الجوار، والوجه فيه الرفع، وقوله تعالى:

﴿ذو القوةِ المتينِ﴾[٤]

(١) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، تحقيق: فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، ص١٧٣.

(٢) **المصدر نفسه**، ص١٧٥، وكذلك **الأزهية في علم الحروف** للهروي، علي بن محمد الهروي (ت ٤١٥هـ/١٠٢٤م)، ص٨٤.

(٣) **البروج** : آية ١٥.

(٤) **الذاريات** : آية ٥٨.

بخفض "المتين" على الجوار، والوجه فيه الرفع، وقوله تعالى:

﴿وجاؤوا على قميصه بدمٍ كذبٍ﴾[١]

بخفض (كذب) على الجوار، والوجه فيه النصب على الحال، وقول الشاعر:

يا معشر العُزّاب إنْ حان شُرْبُكم فلا تشربوا ما حَجَّ للهِ راكبِ [٢]

بخفض "راكب" على القرب والجوار، ومحلّه الرفع على الفاعلية

وقول الشاعر: **كأنّ ثبيراً في عرانينِ ودْقهِ كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مزمّلِ**[٣]

بخفض "مزمل" على القرب والجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "كبير"، وقول الشاعر:

كأنما خالطتْ قدّامَ أعْيُنِهَا قُطْناً بمستحصدِ الأوتارِ محلوجِ[٤]

بخفض "محلوج" على القرب والجوار، ومحله النصب على النعت لـــ "قطن"،

وكان الفرّاء قد أجاز الحمل على الجوار، وقصره على السماع، واستشهد على جوازه:

تريك غرّةَ وجهٍ غيرِ مقرفةٍ ملساءَ ليس بها خالٌ ولاندَبُ[٥]

بجرّ "غير" على الجوار، ومحلّها النصب نعتاً لـــ "غرة"، المنصوب على المفعولية، وقول الحطيئة:

فإياكم وحيّـــةَ بطـــنِ وادٍ هموزِ الناب ليس لكم بســـيّ[٦]

بخفض "هموز" على الجوار، وموضعها النصب نعتاً لـــ "حية" المنصوبة على المفعول معه. واستشهد الأنباري للحمل على الجوار في هذه المسألة بقول الراجز [٧]: **"كأنّ نسْج العنكبوت المرمل"**، بخفض "المرمل" على الجوار، وهو نعت لـــ "النسيج"/ اسم "كأنّ" المنصوب.

واستشهد الزمخشري بقراءة (الأيمن) بالجر على الجوار في قوله تعالى:

﴿وواعدناكم جانبَ الطورِ الأيمنِ﴾ [٧]

وهو في محل نصب نعت لـــ "جانب".

وجوزه أبو حيان الأندلسي في النعت والتوكيد، بخلاف العطف والبدل، معللاً ذلك بأن الاسم في

(١) يوسف : آية ١٨.

(٢) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، تحقيق : فخر الدين قباوة، ص١٧٦.

(٣) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، تحقيق : فخر الدين قباوة، ص١٧٦.

(٤) **المصدر نفسه**، ص١٧٦.

(٥) البيت للشاعر ذي الرمّة في بائيته المشهورة، وهو من **شواهد الفرّاء في معاني القرآن**، ج٢، دار السرور، بيروت، ص٧٤.

(٦) البيت للحطيئة في ديوانه برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق د. نعمان طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ص١٧٩، وهو مـــن **شـــواهد الفراء**، أبو زكريا يحيى بن زياد (ت ٢٠١هـــ/٨١٦م)، **معاني القرآن**، ج٢، ص٧٤.

(٧) ابن الأنباري، أبو البركات عبدالرحمن بن محمد (ت ٥٧٧هـــ/١١٨١م)، **الإنصاف**، ج٢، المسألة ٨٤، ص١٢٧.

(٧) **طه** : آية ٨٠.

باب النعت والتوكيد، يكون تابعاً لما قبله من غير وساطة شيء، بخلاف العطف، لأن حرف العطف يفصل بين الاسمين [٨].

أ- الشواهد القرآنية على الجوار المنفصل في النعت:

يلاحظ في جميع هذه الشواهد أنه قد فصل بين النعت ومنعوته الحقيقي بالظرف أو المصدر، مما سهل عملية الحمل على الجوار .

(١) ﴿إنّي أخافُ عليكم عذابَ يومٍ عظيم﴾ [٢]

بجرّ (عظيم) على الجوار، و محلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

(٢) ﴿ولا تمسّوها بسوء فيأخذكم عذابُ يومٍ عظيم﴾[٣]

بجرّ (عظيم) على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ (عذاب) المرفوع على الفاعلية.

(٣) (فكذبوه فأخذهم عذابُ يوم الظلّة إنه كان عذابَ يومٍ عظيم﴾[٤]

بجر (عظيم) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) الذي هو خبر كان.

(٤) ﴿قل إني أخاف إنْ عَصَيتُ ربّي عذابَ يومٍ عظيم﴾[٥]

بجر (عظيم) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

(٥) ﴿إني أخاف إن عَصَيتُ ربي عذابَ يومٍ عظيم﴾ [٦]

بجرّ (عظيم) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

(٦) ﴿ألاّ تعبدوا إلاّ الله إني أخاف عليكم عذابَ يومٍ عظيمٍ﴾ [٧]

بجر (عظيم) على الجوار، ومحلّه النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

(٧) ﴿ وإنّي أخاف عليكم عذابَ يومٍ محيط﴾ [٨]

بجر (محيط) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (عذاب) المنصوب على المفعولية.

(٨) ﴿وجاؤوا على قميصه بدمٍ كذبٍ﴾[٩]

---

(٨) أبو حيان الأندلسي، **ارتشاف الضّرب**، ج٤، ص١٩١٢.

(٢) **الشعراء** : آية ١٣٥.

(٣) **الشعراء** : آية ١٥٦.

(٤) **الشعراء** : آية ١٨٩.

(٥) **الزمر** : آية ١٣.

(٦) **يونس** : آية ١٥.

(٧) **الأحقاف** : آية ٢١.

(٨) **هود** : آية ٨٤.

(٩) **يوسف** : آية ١٨

بجرّ (كذب) على الجوار، ومحلّه النصب على الحال، والتقدير: "جاؤوا على قميصه بدمٍ كذباً".

(٩) ﴿ كرمادٍ اشتدّت به الريحُ في يومٍ عاصفٍ﴾(١)

بجرّ (عاصف) على الجوار، ومحلة الرفع على النعت لـــ (الريح)، المرفوعة على الفاعلية، والتقدير: "اشتدّت به الريح العاصفة في ذلك اليوم". لأن "العصف من صفات الريح، وليس من صفات اليوم.

(١٠) ﴿إن الله هو الرزّاقُ ذو القوّةِ المتينِ﴾ (٢)

بجر (المتين) على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "ذو" المرفوعة على النعت لمرفوع.

(١١) ﴿ذو العرشِ المجيدِ﴾ (٣)

بجر (المجيد) على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "ذي"، المرفوع.

(١٢) ﴿وواعدناكم جانبَ الطورِ الأيمنِ﴾ (٤)

بجر (الأيمن) على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ (جانب) المنصوب على المفعولية.

ويجوز أن تكون كلمة (عظيم) في التسلسلات من١-٦ صفة ل(يوم)، كما يجوز أن تكون كلمتا (محيط) و(عاصف) في التسلسلين(٧، ٩) صفة ل(يوم) أيضا .

ب- الشواهد الشعرية على الجوار المنفصل في النعت

(١) كأنّ ثبيراً في عرانينِ وَبْلِهِ كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مزمَّلِ (٥)

بجرّ "مزمَّلِ " على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "كبير"

(٢) كأنما خالطتْ قدّامَ أعيُنها قطناً بمستحصدِ الأوتارِ محلوجِ(٦)

بجر "محلوج" على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ "قطن"

(٣) تريك غرّة وجهٍ غيرِ مُقرفةٍ ملساءَ ليس بها خالٌ ولا نَدَبُ (٧)

بجر "غير" على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ "غرّة "

(٤) فإياكم وحيّةَ بطنِ وادٍ هموزِ الناب ليس لكم بسيٍّ(٨)

بجر "هموز" على الجوار ومحلّه النصب على النعت لـــ "حيّة"

---

(٩) **إبراهيم** : آية ١٨.

(٢) **الذاريات** : آية ٥٨.

(٣) **البروج** : آية ١٥.

(٤) **طه** : آية ٨٠.

(٥) الألوسي، محمود شكري (ت ١٣٤٠هـ/١٩٢١م)، **الضرائر**، ص ١٧٧، ١٨٥.

(٦) الأنباري، **الإنصاف**، ج٢، مسألة ٨٤، ص١٢٦.

(٧) البيت لذي الرّمة في بائيته المشهورة، وهو من **شواهد الفرّاء في معاني القران**، ج٢، ص٧٤.

(٨) البيت للحطيئة في ديوانه بشرح السكيت، تحقيق : نعمان طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص١٧٩.

(٥) يا معشرَ العُزّابِ إنْ حانَ شُرْبُكمُ فلا تشربوا ما حجَّ لِلّهِ راكبِ[١]

بخفض " راكب " على الجوار، و محله الرفع على الفاعلية.

(٦) كأنّ نَسْجَ العنكبوتِ المُرْمِلِ[٢] **على ذُرى قُلامهِ المهدّلِ**

بجرّ "المرمل" على الجوار، ومحلّه النصب على النعت لـــ "نسج".

(٧) فدافعتُ عنه الخيلَ حتى تبدّدتْ وحتى علاني حالكُ اللونِ أسودِ[٣]

بجرّ "أسود" على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "حالك".

(٨) أطوفُ بها لا أرى غيرَها كما طاف بالبيعةِ الراهبِ[٤]

بجر "الراهبِ" على الجوار، ومحلّه الرفع على الفاعلية

(٩) ويُضْحِكُ عرفانَ الدروع جلودُنا إذا جاء يومٌ مظلمُ الشمسِ كاسفِ [٥]

بجر "كاسف" على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "يوم"

ج. شواهد الأقوال المأثورة عن العرب في الحمل على الجوار المنفصل في النعت

(١) "هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"[٦]، بجرّ "خرب" على الجوار، ومحلّه الرفع على النعت لـــ "جحر".

(٢) ذكر أبو ثرواند المفضّل الضبيّ فقال[٧]: "كان - والله- من رجال العربِ، المعروفِ له ذلك"، كشاهد للحمل على الجوار في المعرفة، ردا على ابن جني الذي قصره على النكرة .

المسألة الثانية: الخفض على الجوار في التوكيد

ذكر جمهور العلماء بأن الحمل على الجوار في التوكيد نادر، وأنه لم يسمع مما قالته العرب إلاّ في بيتٍ واحد من الشعر هو: [٨]

---

(١) ابن شقير، **الجمل في النحو المنسوب للخليل**، ص١٧٦.

(٢) **الرجز** للعجاج، وهو من شواهد سيبويه في **الكتاب**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج١، ص٤٣٧، والأعلم الشنتمري، أبو الحجاج يوسف بن سليمان (ت ٤٧٦هـ/١٠٨٣م)، **تحصيل عين الذهب**، تحقيق: زهير سلطان ص٢٢٩، والألوسي في **الضرائر**، ص١٧٧، ١٨٥،وابن جنّي – **الخصائص**، ج٣، ص٢٢١.

(٣) البيت لدريد بن الصمّة في رثاء أخيه، وهو من شواهد الألوسي في **الضرائر** ص١٧٧، ١٨٥، والبغدادي في **الخزانة**، ج٥، ص٨٦، ١٠٦.

(٤) البيت من شواهد ابن شقير في كتابه " **الجمل في النحو**"المنسو ب للخليل، تحقيق: فخرالدين قباوة، ص١٧٣، كما ذكره الهروي في الأزهية في علم الحروف، تحقيق: عبد المعين الملوحي، ص٨٤.

(٥) الفراء ، **معاني القرآن**، ج٢، دار السرور، بيروت، ص٧٤، وكذلك البغدادي، **الخزانة**، ج٥، ص١٠١.

(٦) الأنباري، **الإنصاف**، المجلد٢، مسألة ٨٤، ص١٢٥، وكذلك الألوسي في **الضرائر**، ص١٧٧، ١٨٥، وأبو حيان الأندلسي في **تذكرة النحاة**، ص٣٤٦.

(٧) البغدادي، **خزانة الأدب**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥،ص٩٠.

(٨) البيت لأبي الجراح العقيلي، وهو من شواهد **الفرّاء في معاني القران**، ج٢، ص٧٥.

يا صاحِ بلّغْ ذوي الزوجاتِ كِلِّهم أنْ ليس وصلٌ إذا انحلّتْ عُرى الذنبِ

وذلك بخفض "كلّهم" على الجوار، ومحلّها النصب توكيداً لـــ "ذوي" المنصوبة على المفعولية".

ذكر ابنُ هشام الأنصاري في مغني اللبيب(١) أن أبا الجرّاح العقيلي أنشد الفراء هذا البيت، بخفض "كلّهم"، وعندما قال له الفراء: "هلاّ قلت "كلَّهم" بالنصب؟ فقال: هو خير من الذي قلته أنا، ثم اسْتَنْشَدَهُ ايّاه مرةً أخرى، فذكره بالخفض". وذكر هذا الشاهد أبو حيان الأندلسي في ارتشاف الضرب(٢)، كما ذكره الألوسي في الضّرائر(٣) والبغدادي في الخزانة، والسيوطي في المطالع السعيدة، وهو ليس من شواهد سيبويه في الكتاب، لأنه كان —إن صحّت روايته إلى الفراء- في وقتٍ متأخر بعد وفاة سيبويه.

لكن الذي يثير الانتباه في هذه الرواية، هو أنّ أبا الجرّاح العقيلي، قد أعاد إنشاد "كلّهم" بالخفض، رغم اقتناعه بأن نصبها هو الأجود، لأنها توكيد لمنصوب، فما السبب الذي دفع العقيلي للخروج على القاعدة النحوية في إنشاد هذا البيت؟

لم يقف علماؤنا السابقون، أو اللاحقون، عند هذه المسألة و لم يتناولوها بالتحليل والتأويل، وكلّ الذي روي لنا عنهم، أنّ الحمل على الجوار في التوكيد نادر، حيث ذكر ابنُ هشام: (٤) "بأنّ الذي عليه المحققون أنّ خفض الجوار يكون في النعت قليلاً، وفي التوكيد نادراً".

وقال البغدادي: (٥) وجرّ الجوار لم يسمع إلاّ في النعت على القلّة، وقد جاء في التأكيد في بيتٍ واحدٍ على سبيل الندرة".

إنّ إقرار أبي الجراح العقيلي بنصبها نحوياً، وخفضها إنشاداً، يدخل مسألة الخفض على الجوار، في إطار التأثير الصوتي، كما أنّ تحليل تكامل التأثير الصوتي في خفض (كلّهم)، يبدأ في المتبوع الحقيقي وهو "ذوي"، وينتهي مع حركة الحرف الأخير بالكسر، في كلمة "الزوجات" .

فإذا كان المتبوع الحقيقي "ذوي"، نكرة، وكانت حركته الإعرابية غير ظاهرة، بل كان نطقها الصوتي مخفوضاً، وفي المقابل إذا كان المتبوع المجاور " الزوجات"، معرفة، وكانت حركته الإعرابية ظاهرة، وكان نطقها الصوتي مخفوضاً أيضاً، فإن التأثير الصوتي سيكون قوياً في نطق "كلِّهم" بالخفض، لأن مجموعة القرائن الصوتية للمتبوع الحقيقي، والمتبوع المجاور تشير إلى ذلك.

وكذلك إذا كان الفاصل بين التابع ومتبوعه الحقيقي طويلاً، فإن التأثير الصوتي للمتبوع، على

(١) ابن هشام، **المغني**، الباب الثامن، ص ٨٩٤.
(٢) أبو حيان الأندلسي، **ارتشاف الضّرب**، ج٤، ص١٩١٢.
(٣) الألوسي، **الضرائر**، ص١٧٧، ١٨٥.
(٤) ابن هشام، **المغني**، الباب الثامن، ص٨٩٤.
(٥) البغدادي، **الخزانة**، ج٥، ص٩٣.

الحركة الإعرابية لتابعه، يأخذ بالتلاشي تدريجياً.

ولا أزعم في هذا البحث، بأنّ المستوى الصوتي، هو السبب الوحيد، في إخراج الحركة الإعرابية للتابع، عن القواعد النحوية، وحملها على الجوار، ولكن القضايا اللّغوية بعامّة، تتداخل فيما بينها فيؤثر بعضها ببعض، بدرجات متفاوتة، وتحتاج إلى دراسات أكثر شمولاً، وعمقاً، وتقصّياً.

المسألة الثالثة: الخفض على الجوار في العطف

ثار حول هذه المسألة خلاف كبير بين النحاة، فمنهم من ذهب إلى إنكارها، لوجود الفاصل، المتمثل في العاطف، وهم جمهور النحاة البصريين، ومنهم من أقرّ به، كالكوفيين وبعض البصريين، ومنهم من أنكر عطف النسق، لوجود الفاصل، وأقرّ عطف البيان، لأنه كالنعت والتوكيد، من غير فاصل، كابن هشام الأنصاري.

قرأ عدد من القراء، بالخفض على الجوار، بعض الآيات القرآنية.

ومنها: قراءة الحسن الشاذة لقوله تعالى:

﴿وأذانٌ من الله ورسوله إلى الناس يومَ الحجِّ الأكبرِ أنّ اللهَ بريءٌ من المشركينَ ورسولِه﴾(١)

بخفض (رسولِه) الثانية على الجوار، ومحلّها النصب على اللفظ، أو الرفع على الموضع.

ومنها: قراءة ابن كثير، وأبي عمرو وحمزة، وأنس وعكرمة لقوله تعالى:

﴿يا أيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسِكم وأرجَلِكم إلى الكعبين﴾(٢)

بخفض (أرجلكم) على الجوار، ومحلّه النصب، وقد أنكر ذلك، أبو جعفر النحّاس، في إعراب القرآن(٣)، ومكّي بن أبي طالب القيسي، في مشكل إعراب القرآن(٤) وأبو حيان الأندلسي، في البحر المحيط(٥) وابنّ هشام الأنصاري، في مغني اللبيب(٦) وأبو إسحاق الزجّاج، في معاني القرآن وإعرابه(٧) وابنُ

(١) **التوبة** : آية ٣

(٢) **المائدة** : آية ٦

(٣) النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد (ت ٣٣٨هـ/٩٤٩م)، **اعراب القرآن**، ج١، ص٤٨٥.

(٤) مكي بن أبي طالب القيسي (ت ٤٣٧هـ/١٠٤٥م)، **مشكل إعراب القرآن**، ج١، ص٢٢١، وكذلك **الكشف عن وجوه القراءات**، ج١، ص ٤٠٦.

(٥) أبو حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ج٤، ص٢٣٧.

(٦) ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب**، الباب الثامن، ص٨٩٦.

(٧) الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن سدي (ت ٣١١هـ/٩٢٣م)، **معاني القرآن و إعرابه**، ج٢، ص١٦٧.

خالويه، في الحجّة في القراءات السبع[١] وأنكره من المحدثين سعيد الأفغاني[٢] .

وكان ممن أجاز حمل هذه المسألة على الجوار العكبري في التبيان[٣] وأبو زرعة، في حجّة القراءات[٤].

ومنها: قوله تعالى:

﴿لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب والمشركين منفكّين حتى تأتيهم البيّنة﴾[٥]

بخفض (المشركين) على الجوار، ومحلّه الرفع عطفاً على اسم (يكن).

ذكره الأنباري في البيان[٦]، ومكّي في المشكل[٧]، والعكبري في التبيان[٨].

ومنها قراءة الكسائي، وأبي جعفر، والأعمش، والحسن، وطلحة وغيرهم، لقوله تعالى:

﴿يطوف عليهم ولدانٌ مخلدون ۞ بأكوابٍ وأباريق وكأسٍ من معين ۞ لا يصدّعون عنها ولا يُنـــزفون ۞ وفاكهةٍ مما يتخيّرون ۞ ولحم طيرٍ مما يشتهون ۞ وحورٍ عينٌ ۞ ﴾[٩]

بخفض (وحورٍ عين) على الجوار، عند الكوفيّين[١٠].

ومنها قراءة ابن عباس وغيره، وهي من القراءة الشاذّة للآية:

﴿إذ الأغلال في أعناقهم والسلاسِلِ يسحبون﴾[١١].

بخفض (السلاسل) على الجوار ومحلّه الرفع عطفاً على (الأغلال) المرفوع على الابتداء وذلك خلافاً لأبي حيان وابن هشام، والأنباري الذي ذكر بأنها قراءة ضعيفة[١٢].

ومنها قراءة ابن كثير، وأبي عمرو، وحفص، للآية الكريمة:

﴿وفي الأرض قطعٌ متجاورات وجناتٌ من أعنابٍ وزرعٍ ونخيلٍ صنوانٌ وغيرُ صنوان﴾[١٣]

---

(١) ابن خالويه، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت ٣٧٠هـ/٩٨٠م)، **الحجة في القراءات السبع**، ص١٢٩.

(٢) عبد الفتاح الحموز – **الحمل على الجوار في القرآن**، ص٥١ .

(٣) العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، ج١، ص٢٤٢.

(٤) أبو زرعة، **حجة القراءات**، ص٢٢٣.

(٥) **البيّنة** : آية ١.

(٦) الأنباري، **البيان في غريب إعراب القرآن**، ج٢، ص٢٢٥.

(٧) مكي ابن أبي طالب القيسي، **مشكل إعراب القرآن**، ج١، ص٤٨٩.

(٨) العكبري، أبو سيفاء عبدالله بن الحسين (ت ٦١٦هـ/١٢١٩م)، **التبيان في إعراب القرآن**، ج٢، ص١٢٩٧.

(٩) **الواقعة** : الآيات من ١٧، ٢٢.

(١٠) الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، ج٢، ص٦٠٢.

(١١) **غافر** : آية ٧١.

(١٢) الأنباري، **البيان في غريب إعراب القرآن**، ج٢، ص٣٣٤.

(١٣) **الرعد** : آية ٤.

برفع (و زرع و نخيل صنوان و غير صنوان)، بينما قرأها الباقون كلها بالخفض على المجاورة، والتقدير :"جناتٌ من أعنابٍ، و من زرعٍ، و من نخيلٍ، صنوانٍ، و غيرِ صنوان"(١).

ومنه في الشعر:

لم يبق إلاّ أسيرٌ غيرُ منفلتٍ   أو موثقٍ في حبال القدّ مجنوب(٢)

بخفض "موثقٍ" على الجوار، ومحلّه الرفع عطفاً على "أسير"، ومنه أيضاً:

لعب الرياح بها وغيّرها   بعدي سوافي المورِ والقطرِ(٣)

بخفض "القطر"على الجوار، ومحلّه الرفع عطفاً على "سوافي" المرفوع على الفاعلية.

وقد أنكره ابنُ هشام حيث قال في المغني: (٤) "وأمّا الذي عليه المحققون، فإن الخفض على الجوار لا يكون في عطف النسق، لأن العاطف يمنع من المجاورة، ولكنه لا يمتنع في عطف البيان لأنه كالنعت والتوكيد في مجاورة المتبوع.

ذكر البغدادي في الخزانة(٥): أن أبا حيان الأندلسي قد ذكر بأنّ جرّ الجوار في العطف لم يأت في كلام العرب، وفرق بين عطف النسق والنعت، لأن الاسم في باب النعت يكون تابعاً لما قبله من غير وساطة شي، وأنّ العاطف يفصل بين الاسمين المتجاورين، وذكر السيوطي في الفرائد الجديدة: والمشكاة الفتحية: (٦)

من أثبت الجرَّ على المجاورة   في النعت والتوكيد فاقفُ ناصره

ومَن يزدْ عطفاً ومَنْ ينْفِ ومن   خصّ بنكر أو سماعٍ قد وهنْ

وخرّجوا عليه قوله تعالى: **(وامسحوا برؤوسِكم وأرجلِكُم﴾**(٧)

وزاد ابنُ هشام وقوعه في عطف البيان، وأنكره السيرافي، وابنُ جني، وقَصَره الفرّاء على السّماع، ومنع فيه القياس.

وذهب ابن هشام الأنصاري مذهب أبي حيّان الأندلسي، وأضاف له عطف البيان فقال(٨):

---

(١) ابن خالويه، أبو عبدالله الحسين بن أحمد (ت ٣٧٠هـ/٩٨٠م)، **إعراب القراءات السبع و عللها**، تحقيق : د. عبد الرحمن العثيمين، ج١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٣٢٠.

(٢) الألوسي، **الضرائر**، ص١٧٧، ١٨٥.

(٣) البيت لزهير بن أبي سلمى، في ديوانه، طبعة دار صادر، ص٢٧،وهو من شواهد **الإنصاف** للأنباري، المسألة٨٤، ج٢، ص١٢٦.

(٤) ابن هشام، **المغني**، الباب الثامن، ص٨٩٤.

(٥) البغدادي، **الخزانة**، ج٥، ص٨٦، ١٠٥.

(٦) السيوطي، **الفرائد الجديدة**، ج١، ص٣٣، ٤٤، وكذلك **المشكاة الفتحية**، ص٢٧٦، ٢٧٧.

(٧) **المائدة** : آية ٦.

(٨) ابن هشام، **شرح شذور الذهب**، ص٣٥٣.

"والنوع الثالث من أنواع المجرورات، ما جُرَّ على المجاورة، وذلك في بابي النعت والتأكيد، وأمّا في المعطوف فلا يحسن، لأن حرف العطف حاجز بين الاسمين، ومبطل للمجاورة، ولكنه لا يمتنع في القياس في عطف البيان، لأنه كالنعت والتوكيد، في مجاورة المتبوع نحو "جاء أبو عمرو زيدٍ"، بجرّ "زيد" على الجوار. لـــ "عمرو" مع أنه عطف بيان لـــ "أبي عمرو".

أقر جمهور النحاة " الجر على الجوار "، في النعت و التوكيد، حيث لم يمتنع القياس عليه فيهما، وأضاف ابن هشام الأنصاري لهما عطف البيان، وأنكره السيرافي وابن جني، بينما قصره الفراء على السماع، ومنع فيه القياس .

أرى أن الصواب ما أقره جمهور النحاة لشيوعه في كثير من الشواهد القرآنية و الشعرية .

المسألة الرابعة: الخفض على الجوار في الخبر

وَرَدَ الحملُ على الجوار في الخبر عند أبي الفضل الرازي، صاحب كتاب (اللوامح)، وذلك في قراءة أبي جعفر، وزيد بن علي:

﴿وكذّبوا واتّبعوا أهواءهم وكلُّ أمرٍ مستقرٌ﴾(١)

بخفض (مستقر) على الجوار، وموضعه الرفع على الخبرية، حيث ذكر أبو حيان بأن ذلك في غاية الشذوذ، لأن الخفض على الجوار لم يعهد في خبر المبتدأ، وإنما عهد في النعت، على اختلاف النحاة في وجوده، والأسهل أن يكون الخبر مضمراً والتقدير: "وكلُّ أمرٍ مستقرٍ بالغوه"، أو "وكلُّ أمرٍ مستقرٍ حكمةٌ بالغة"(٢).

وذهب ابنُ جنّي في (المحتسب): (٣) "إلى رفع (مستقر) عطفاً على (الساعة) والتقدير: اقتربت الساعة، واقترب استقرار الأمور يوم القيامة، بحصول أهل الجنة في الجنة، وحصول أهل النار في النار".

وذهب أبو جعفر النحاس "إلى رفع (مستقر) على الخبر للمبتدأ (كلّ)"(٤).

وذكر المنتجب الهمذاني: (٥) بأن الجمهور على رفع (مستقر) على الخبرية للمبتدأ (كلّ)، ولكنّ أبا جعفر بن القعقاع قرأها بالجر نعتاً لــ (أمر): ورفع (كلّ) على الابتداء، وخبره محذوف، وتقديره: "وكلّ أمرٍ مستقرٍ آتٍ لا محالة".

---

(١) **القمر** : آية ٣.

(٢) أبو حيان، **البحر المحيط**، ج٨، ص١٧٢، وكذلك ارتشاف الضّرب، ج٣، ص١٠٨٦.

(٣) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ/١٠٠١م)، **المحتسب**، تحقيق : علي ناصيف، ج٢، ص٢٩٧.

(٤) النحاس، **إعراب القرآن**، تحقيق : زهير غازي، ج٤، ص٢٨٦.

(٥) المنتجب الهمذاني، حسن أبو العز (ت ٦٦٥هـ/١٢٦٦م)، **الفريد في إعراب القران المجيد**، تحقيق : فؤاد مخيمر، ج٤، ص٣٩١.

وذكر العكبري[١] بأنّ القراءة بالجر على النعت لـ (أمر)، وعطف (كلّ) على (الساعة)، أو رفعها على الابتداء.

وذكر السمين الحلبي في (الدّر المصون) [٢]: بأنّ العامّة على رفع (مستقر)، خبراً لـ (كلّ)، وأنّ قراءة أبي جعفر بن القعقاع، وزيد بن علي، بالجر، فيها أربعة أوجه:

الأول: أن يكون (مستقر)، صفةً لـ (أمر)، ويرتفع (كلّ) عطفاً على (الساعة) في الآية الأولى، والتقدير: "اقتربت الساعة وكل أمر"، بخلاف أبي حيان، الذي ذكر بأن هذا بعيد، لوجود الفاصل بينهما بثلاث جمل، ولا يوجد مثل هذا في كلام العرب.

الثاني: أن يكون (مستقر)، خبراً لـ (كلّ)، وهو مرفوع، ولكنه خفض على الجوار، وهو مذهب أبي الفضل الرازي، صاحب كتاب (اللوامح)، وهذا لا يجوز لأن الجوار إنما جاء في النعت على خلاف في إتباعه، ولا يوجد في خبر المبتدأ.

الثالث: أن يكونَ (كلّ) مبتدأً، وتكونَ (حكمةٌ بالغةٌ) خبراً له، والتقدير: "كلُّ أمرٍ مستقرٍ حكمةٌ بالغة"، وتكون الآية: ﴿**ولقد جاءهم من الأنباء ما فيه مزدجر**﴾[٣]، جملة اعتراضية بين المبتدأ والخبر.

الرابع: أن يكون الخبر مقدّراً، حيث قدّر "بالغوه" من قبل أبي حيان، بينما قدّره العكبري "معمولاً به".

إنني أذهب مذهب النحاس في هذه المسألة، برفع (مستقر) على الخبرية، فلا ضرورة تستدعي خفضه على الجوار، أو تأويل خبر من جملة أخرى، لأن اكتمال الآية بكلمة (مستقر) يدل على اكتمال المعنى، كما أنّ القراءة برفع (مستقر) ممكنة، وهي الأصل، فلا حاجة تستدعي لتأويلاتٍ أخرى.

المسألة الخامسة: الخفض على الجوار في البدل.

أجمع العلماء على عدم جواز الحمل على الجوار في البدل، وذكر أبو حيان: "بأنّ ذلك لم يحفظ في كلامهم، ولا خرّج عليه أحد ممَّن علمنا".والسبب في ذلك، أنه معمولُ لعاملٍ آخر لا للعامل الأول"[٤].

وذكر أبو عبيدة مسألة الحمل على الجوار في البدل، في قوله تعالى:

﴿**يسألونك عن الشهر الحرام قتالٍ فيه**﴾ [٥]

---

(١) العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، ج٢، ص١١٩٢، وكذلك **إعراب القراءات الشواذ**، ج٢، ص٥٢٦.

(٢) السمين الحلبي، شهاب الدين أبو العباس (ت ٧٥٦هـ/١٣٥٥م)، **الدّر المصون في علوم الكتاب المكنون**، ج٦، ص٢٢١.

(٣) **القمر** : آية ٤.

(٤) أبو حيان الاندلسي، **ارتشاف الضرب**، ج٥، ص١٩١٤ .

(٥) **البقرة** : آية ٢١٧.

بجر (قتال فيه) على الجوار[١]، وأنشد بالجرّ على الجوارفي البدل كذلك، قول الأعشى[٢]:

"لقد كان في حولٍ ثواءٍ ثويته تَقَضِّي لُباناتٍ و يَسأمُ سائِمُ

بجر " ثواءٍ " على الجوار، وهو مرفوعُ على أنه اسم "كان".

كما ذهب الفراء بأن خفض (قتال فيه)، على نيّة "عن" مضمرة[٣]، وذكر النحاس في إعراب القرآن[٤] "بأن خفض (قتال فيه) عند البصريين، على أنه بدل اشتمال، وإلى هذا ذهب الزجاج في معاني القرآن وإعرابه[٥]، وخطّأ النحاس قول أبي عبيدة، بحمله على الجوار، لأنه لا يعرب شيء على الجوار في كتاب الله عزّ وجل، وإنما الجوار غلط، حيث وقع في شيء شاذ، وهو قولهم:**"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"**

كما خطّأ النحاس أيضاً ما قاله الكسائي، والفراء بأن جر (قتال فيه)، كان على نية تكرار العامل، أو على نيّة إضمار "عن"، وقال إنه بدل، كما هو عند البصريين.

وذهب الزمخشري في الكشاف[٦]، ومكّي في مشكل إعراب القرآن[٧]، وابن عطية في المحرّر الوجيز[٨]، والأنباري في البيان في غريب إعراب القرآن[٩]، والعكبري في التبيان[١٠]، والمنتجب الهمذاني في الفريد[١١]، إلى خفض (قتالٍ فيه)، على أنه بدل اشتمال من (الشهر الحرام)، وأنه ليس مخفوضاً على الجوار، أو على نيّة تكرار العامل، أو إضمار "عن".

وذهب أبو حيان الأندلسي في البحر المحيط[١٢]، إلى أن أبا عبيدة في خفضه (قتالٍ فيه) على الجوار، لم يوضح المقصود بالجوار، فإذا كان الذي عناه، هو الجوار المصطلح عليه في النحو، فهو خطأ، ووجهة الخطأ فيه، أن البدل يكون تابعاً في الأصل لمرفوعٍ، أو منصوبٍ، فيعدل عنه، ويخفض لمجاورته لمخفوض،

---

(١) أبو عبيدة التيمي، معمر بن المثنى (ت ٢١٠هـ/٨٢٥م)، **مجاز القرآن**، تحقيق : محمد فؤاد، ج١، ص٧٢.

(٢) الاعشى الكبير، ميمون بن قيس (ت ٧ هـ/٦٢٨م)، **شرح الديوان**، تحقيق : حنا نصر، ص٣٣٩، وهو من شواهد سيبويه في **الكتاب**، تحقيق :عبد السلام هارون، ج٣، ص٣٨، وكذلك **مجاز القرآن** لأبي عبيدة، ج١، ص٧٢، و المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ/٨٩٨م)، **المقتضب** ج٤، ص ٢٩٧.

(٣) الفرّاء، **معاني القرآن**، ج١، دار السرور، بيروت، ص١٤١ .

(٤) أبو جعفر النحاس، **إعراب القرآن**، تحقيق : زهير غازي، ج١، ص٣٠٧ .

(٥) الزجاج، **معاني القرآن وإعرابه**، تحقيق : عبد الجليل الشلبي، ج١، ص٢٨٩ .

(٦) الزمخشري، **الكشاف**، تحقيق : مصطفى حسين، ج١، ص٢٥٨ .

(٧) مكي بن أبي طالب القيسي، **مشكل إعراب القرآن**، تحقيق : ياسين السواس، ج١، ص٩٤ .

(٨) ابن عطية، أبو محمد عبدالحق بن غالب (ت ٥٤٦هـ/١١٥١م)، **المحرر الوجيز**، تحقيق : عبد السلام محمد، ج١، ص٢٩٠ .

(٩) الانباري، **البيان في غريب إعراب القرآن**، تحقيق : طه عبد الحميد، ج١، ص١٥١

(١٠) العكبري، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق : علي البجاوي، ج١، ص١٧٤ .

(١١) المنتجب الهمذاني، **الفريد في إعراب القرآن المجيد**، تحقيق : محمد النمر، ج١، ص٤٥٢ .

(١٢) أبو حيان الاندلسي، **البحر المحيط**، تحقيق : عادل عبد الموجود، ج٢، ص١٥٤ .

وهذا ليس موجوداً في الآية. وأمّا إذا كان الذي عناه أبو عبيدة، بالخفض على الجوار، أنه تابع لمخفوض فخفضه، كما هو الحال في الآية الكريمة بين البدل والمبدل منه، فقد جاز ذلك، وكان فيه موافقاً لقول جمهور النحاة، إلاّ أنه أغمض في العبارة وألبس في المصطلح".

وذهب السمين الحلبي في الدّر المصون[١] إلى أن في خفض (قتال فيه) ثلاثة أوجه:

الأول: إنه خفضٌ على البدل من (الشهر الحرام)، وهو بدل اشتمال، وهو مذهب جمهور النحاة.

الثاني: إنه خفض على التكرير، وإضمار "عن"، وهو مذهب الكسائي والفراء، وهو ضعيف لأن حرف الجرّ لا يبقى عمله بعد حذفه في الاختيار.

الثالث: إنه خفض على الجوار، وهو مذهب أبي عبيدة وهو بعيد، لأن الجوار من مواضع الضرورة أو الشذوذ فلا يحمل عليه ما وجدت عنه مندوحة".

إنني أميل إلى مذهب جمهور النحاة في خفض (قتال فيه)، على أنه بدل اشتمالٍ، فليس في المسألة حمل على الجوار، وليس فيها تكريرٌ أو إضمار.

المسألة السادسة: الرفع على الجوار

وردت هذه المسألة في شاهد شعري، ذكره البغدادي في (الخزانة)[٢]، والألوسي في (الضرائر) [٣] للمتنخّل الهذلي:

السالكُ الثغرةَ اليقظانَ كالِئُها   مَشْيَ الهَلُوكِ عليها الخَيْعلُ الفُضُل[٤]

برفع "الفضل" على الجوار لـــ "الخيعل" ومحلّه الجرّ نعتاً لـــ "الهلوك"، وهذا القول منسوبٌ للأصمعي، وابن قتيبة.

ذكر علي بن حمزة في (التنبيهات على أغلاط الرواة)[٥]، بأنّ الرياشي سأل الأصمعي عن رفع "الفضل" فقال الأصمعي: هو من نعت "الهلوك"، إلاّ أنه رفعه على الجوار، كما قالوا: **"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"**.

وذكر البغدادي في الخزانة[٦] أنّ ابن قتيبة ذهب مذهب الأصمعي في ذلك، فردّهما ابنُ الشجري في

(١) السمين الحلبي، **الدر المصون**، تحقيق : علي معوض وجماعة، ج١، ص٥٢٧ .

(٢) البغدادي، **الخزانة**، ج٥، ص١٠١.

(٣) الألوسي، **الضرائر**، ص١٨٤.

(٤) البيت للمتنخل الهذلي وهو من شواهد البغدادي في **الخزانة**، ج٥، ص١٠١.

(٥) الألوسي، **الضرائر**، ص١٨٤.

(٦) البغدادي، **الخزانة**، تحقيق : عبد السلام هارون، ج٥، ص١٠١.

أماليه حيث قال[١]: "وزعم بعض من لا معرفة له بحقائق الإعراب، بل لا معرفة له بجملة الإعراب، بأنّ ارتفاع "الفضل"، على المجاورة للمرفوع، فارتكب خطأً فاحشاً، وإنما "الفضل" نعت لـــ "الهلوك" على المعنى، كما ردّهما كذلك، أبو حيان الأندلسي في (التذكرة)[٢] حيث قال: "وليس رفع" الفضل" كما ذكر إتباعاً لـــ "الخيعل"، ولكنّ رفعه نعتٌ لـــ "الهلوك" على الموضع، لأنّ تقديره: "كما تمشي الهلوك الفُضُل وعليها الخيعل".

وأشار البغدادي في الخزانة:إلى أنّ الفراء، والحسن السكري، قد ذكرا في الهذليات[٣] :

"الفضل": ثوبٌ تلبسه المرأة في بيتها كالخيعل، فعلى هذا، فلا مجاورةَ، ولا إتباعَ على المحلّ" وذكر ابن الناظم في (شرح الألفية)[٤]: وزعم جماعة، أنه مرفوعٌ على المجاروة للمرفوع، الذي هو "الخيعل"، وهذا شيء لم يقل به أحدٌ من المحققين".

إنني أميل إلى ما ذهب إليه ابن جنّي، والسكّري في أنّ "الفضل" و"الخيعل"، كلمتان مترادفتان لمعنً واحد، وهو ثوب خفيف تلبسه المرأة في بيتها، وعلى هذا يكون "الفضل" من نعت "الخيعل"، وليس من نعت "الهلوك"، ولذلك، فلا حمل على الجوار، ولا إتباع على المحل، في هذه المسألة.

المسألة السابعة: الجزم على الجوار في جواب الشرط

ذهب الكوفيون إلى أنّ جواب الشرط مجزوم على الجوار[٥]

وعلّلوا ذلك، بسبب مجاورته لفعل الشرط، وبأنه لازم له، ولا ينفك عنه، فلمّا كان بهذه المنـــزلة في الجوار، حمل عليه في الجزم، ودليلهم لذلك، أنه إذا حيل بينهما بـــ "الفاء"، أو بـــ "إذا"، عاد جواب الشرط إلى حالة الرفع، نحو قوله تعالى:

﴿فمن يؤمنْ بربه فلا يخافُ بأساً ولا رهقاً﴾ [٦]

وقوله تعالى:

﴿وإنْ تصبْهم سيئةٌ بما قدمتْ أيديهم إذا هم يقنطون﴾ [٧]

---

(١) ابن الشجري، **الأمالي، تحقيق : محمود الطناحي، ج٢، ص٢٢٢.**

(٢) أبو حيان الأندلسي، **تذكرة النحاة**، ص٣٤٦.

(٣) البغدادي، **الخزانة**، تحقيق عبد السلام هارون، ج٥، ١٠١ .

(٤) ابن الناظم، أبو عبدالله بدر الدين محمد (ت ٦٨٦هـــ/١٢٨٧م)، **شرح الألفية**، تحقيق د. عبد الحميد الـــسيد، دار الجيـــل، بـــيروت، ص٤٢١ .

(٥) الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، ج٢، مسألة ٨٤، ص١٢٥ .

(٦) **الجن** : آية ١٣ .

(٧) **الروم** : آية ٣٦ .

وأنكر جمهور البصريين هذا الرأي، وذهبوا إلى أنّ الجازم لجواب الشرط هو حرف الشرط، لأنه يقتضي الفعل وجوابه معاً، وقد عزا السيرافي هذا الرأي لسيبويه، واختاره ابنُ عصفور(١).

وذهب الخليل، والمبرّد، إلى أنّ حرف الشرط يعمل في الفعل، وأنهما معاً "حرف الشرط، وفعل الشرط" يعملان في الجزاء، لأن حرف الشرط ضعيف، ولا يقدر على عملين مختلفين(٢).

وذهب الأخفش إلى أنّ فعل الشرط مجزوم بالأداة، وأنّ فعل الجزاء مجزوم بفعل الشرط وحده، بسبب ضعف الأداة(٣) ولأنّ فعل الشرط يقتضي الجواب، وهو أقرب إليه من الحرف، فكان عمله فيه أولى من الحرف".

وذهب أبو عثمان المازني، إلى أنّ الفعلين مبنيان على الوقف، وليسا مجزومين، وعلّل ذلك، بأنّ الفعل المضارع إنما أعرب لمضارعته للاسم، ولوقوعه موقعه، وجواب الشرط لا يقع موقع الاسم، لأنه ليس من مواضعه، ولذلك فلا بدّ أنّ يعود الفعل إلى أصله في البناء(٤).

ذكر ابنُ يعيش: "بأنّ المحققين من البصريين، يذهبون إلى أنّ حرف الشرط، هو العامل في الفعلين معاً، ولكن عمله في الجزاء يكون بواسطة فعل الشرط، بينما يكون عمله في فعل الشرط بلا واسطة"(٥).

إن العلاقة بين فعلي الشرط والجزاء، علاقةٌ تكامليةٌ من حيث المعنى، وحاجة كل واحد منهما للآخر، قائمةٌ على تسلسلٍ زمنيّ، في حدوث فعل الشرط أولاً، فالاجتهاد شرطٌ مسبقٌ للنجاح في قولهم:

"إنْ تجتهدْ تنجحْ"، ورغم أن الفعلين متجاوران، وأن العلاقة بينهما قوية، بحيث لا ينفك أحدهما عن طلب الآخر، كما يقول الكوفيون، إلاّ أنّ حاجتهما لحرف الشرط، لا تقل عن حاجة أحدهما للآخر، من حيث التركيب والمعنى، فهما بدونه لا يشكلان جملة مفيدة، ولذلك فإنني أميل إلى أن حرف الشرط هو الجازم لفعل الشرط وجوابه، لأنه يقتضيهما معاً، وهو مذهب سيبويه وجمهور البصريين .

٥. الخلاصة

إن ظاهرة "الحمل على الجوار"، ذات جوانب متعددة، منها ما يتعلق بالصرف، كالجوار المتصل، ومنها ما يتعلق بالنحو، كالجوار المنفصل، ومنها ما يتعلق بالبلاغة، كالإتباع والمزاوجة، وقد كان البحث

(١) الرضي الإستراباذي النحوي، رضي الدين بن محمد (ت ٦٨٨هـ/١٢٨٩م)، **شرح الكافية**، ج٤، ص٩١ .

(٢) **المصدر السابق**، ص٩١ .

(٣) الأنباري، أبو البركات عبدالرحمن بن محمد (ت ٥٧٧هـ/١١٨١م)، **أسرار العربية**، تحقيق : فخر صالح قدارة، ص٢٩٤.

(٤) الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، ج٢، المسألة ٨٤، ص١٢٥.

(٥) ابن يعيش، أبو البقاء موفق الدين (ت ٦٤٣هـ/١٢٤٥م)، **شرح المفصل**، ج٧، عالم الكتب، بيروت،ص٤١، و كذلك الأشموني في شرحه على ألفية ابن مالك، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، ج٣، مكتبة النهضة المصرية، ٤١ .

محددا بظاهرة " الحمل على الجوار المنفصل في النحو"، والذي يتعلق بخروج الحركة الإعرابية للتابع، عن حركة متبوعه الحقيقي، فيأخذ بدلاً منها، حركة الاسم الذي يتقدمه بالمجاورة، وقد أخذت هذه الظاهرة سبيلها إلى أشعار العرب، وأقوالهم، كما أكّدت الشواهد القرآنية وجودها في النعت، والتوكيد، وعطف البيان، رغم اختلاف النحاة، حول شواهدها في عطف النسق، وكان الفرّاء يقبل السماع عن العرب، وينكر القياس، خلافاً لغيره ممّن قبل السماع والقياس، كما كان جمهور النحاة، يميل إلى قبول "ظاهرة الخفض على الجوار فقط، ويرفض الرفع، أو النصب، وكان اهتمامهم محصوراً في قبولها، أو رفضها، وذكر شواهدها، أو وضع شروطٍ لها، ولا يوجد –فيما أعلم- دراسة تعليلية، تبيّن أسباب ظهورها، أو تشير إلى وجود مؤثراتٍ صوتية، تؤثر في الكلمات، أو الحروف المتجاورة، فتكون سبباً في تأثير بعضها ببعض، ولا سيما إذا كان هناك تباين في النطق الصوتي لمخارج الحروف، كالذي يكون بين الكسرة والضمّة، خاصّةً إذا كان الفاصل بين الاسم التابع، ومتبوعه الحقيقي طويلاً، وقد أضاف ابن شقير في كتابه "الجمل في النحو" المنسوب للخليل، جانباً آخر لظاهرة الحمل على الجوار تمثل في النعت السببي، وعدّه جزءا من هذه الظاهرة، ومثّل له بالشواهد : " مررت برجل عجوزٍ أمُّه، وطالقٍ امرأتُه، وامرأةٍ شيخٍ أبوها "، وذكر بأن " عجوزاً، وطالقاً "، ليسا من نعت "الرجل"، وكذلك فإن "شيخاً " ليس من نعت "المرأة "، وكلٌّ ذلك، مخفوضٌ على الجوار، كقولهم :"هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ".

كما أضاف ابن جنّي، بعداً آخرَ لهذه الظاهرة، هو:"تجاور الأحوال في الزمان والمكان "، وذكر بأنه موضوعٌ غريب، لم يتطرق إليه أحد من النحاة قبله .

لقد ناقش البحثُ، ظاهرةَ "الحمل على الجوار المنفصل في النحو "، وبيّن اختلافَ النحاةِ حولَ هذه الظاهرة، "جوانبَها، وشروطَها، ومسائلَها، وقد حاولْتُ الإشارةَ إلى قوةِ العاملِ الصوتيّ، والتدليلِ على أثرِه في خروجِ الحركةِ الإعرابية، للتابعِ عن متبوعِهِ الحقيقي، وربطها بالاسم المتقدّم الذي يجاور ذلك التابع.

وبذلك يكون البحث قد توصل إلى غايته المرجوه، بتعليل ظاهرة خروج التابع في حركته الإعرابية، عن متبوعه الحقيقي، متأثرا بالحركة الإعرابية للمتبوع المجاور، تعليلا صوتياً معزراً بطول الفاصل بين التابع ومتبوعه الحقيقي، و عدم ظهور الحركة الإعرابية على المتبوع الحقيقي، و التباين الصوتي في نطق الحروف، كالذي يكون بين الضمة و الكسرة .

صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات

د. يوسف محمود عليمات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٩/١٨ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١٢/١٠

ملخّص

غاية هذه الدراسة فحص صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات ومعاينتها في ضوء معطيات النقد الثقافي Cultural Criticism. وتكمن جدة الدراسة في أنّها تتخذ من النصّ الشعري أداة لكشف الأنساق الثقافية والأيديولوجية المضمرة في بنيته العميقة، وهو الأمر الذي لم تحققه الدراسات السابقة في قراءتها لشعر ابن قيس الرقيات، التي طالما تحدثت عن مذهب الشاعر السياسي وكذلك رؤاه السياسية بدون استكناه النص الشعري، وتقديم القراءات الفاحصة التي تكشف بمزيد من التفصيل الفكر الأيديولوجي لدى الشاعر.

وقد شكل المكان في شعر ابن قيس الرقيات ظاهرةً تستحق الدراسة من وجهة نظر الناقد الثقافي، بوصفه علامةً ثقافية أيديولوجية مكثفة قابلة لتوليد الأنساق النامية ذات المضامين الأيديولوجية، والتي تبين جدليات الصراع بين الشاعر والسلطة الأموية، حيث اتخذ الشاعر من ثيمة Theme المكان وتحولاته موضوعاً لرصد جدليات هذا الصراع.

Abstract

The Image of Place in The Poetry of Ibn Qays aL-Ruqayyat
(A Critical/Cultural Study)

Dr. Yousef M.Olayimat

This study aims at examining the image of place in the poetry of Ibn Qays Al- Ruqayyat in the light of the basics of cultural criticism. The significance of this paper lies in its taking the poetic text as an instruments to reveal the cultural and ideological categories inherent in the depth of its structures. Previous studies have failed to achieve this when reading into the poetry of this poet. They often dealt with the poet's political ideology and vision without delving deep enough into the poetic texts and without providing scrutinizing readings that reveal, in greater detail, the poet’s mind and ideology.

The image of place in the poetry of Ibn Qays Al- Ruqayyat constitutes a phenomenon worthy of study from the point of view of the cultural critic; since it is a cultural/ ideological condensed phenomenon capable of generating further ideological progressions. Such potential interpretative progressions clarify the arguments of struggle between the poet and the Umayyad authorities, since the poet has taken the theme of place as a vantage point from which he monitors the arguments of this struggle.

---

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

١ - ١ مهاد نظري: في مفهوم النقد الثقافي

يعد النقد الثقافي Cultural Criticism من أبرز الاتجاهات النقدية المؤثرة في قراءة الخطابات الأدبية والثقافية في مرحلة ما بعد البنيوية.

ويسعى هذا النقد بناء على مسلماته الفكرية وطروحاته الأيديولوجية إلى مساءلة البنى النصية بوصفها حوادث ثقافية، ومن ثم اكتناه أبعادها ومضمراتها النسقية، التي تبدو هي الأخرى على وشيجة تامة بالسياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها.

فالمؤسسة، ونظام الإشارة، والأيديولوجيا، والجنوسة، والهوية، والقضية الاجتماعية، والآخر: هذه المفاهيم الاستثنائية بل المتواشجة باتت تجهز المصطلحات الضرورية المحددة التي يجب أن تناقش في إطار النصيّة(١).

ولهذا، فإنّ النقد الثقافي كما يصفه فنسنت ليتش V.Leitch "يوظف المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والمؤسساتية، من دون أن يتخلّى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي"(٢).

ولا شك في أن " التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى"(٣). أي أنّ النصّ يصبح علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها"(٤).

ولذلك ترى القراءة الثقافية في سيرورتها النقدية أنّ النصوص الأدبية بما تتضمنه من شيفرات جمالية ليست بريئة؛ إذ إن التشكيلات الجمالية والصور الفنية التي تمثل نسيجاً كلياً لتلك النصوص، ليست سوى مظهر وهمي خادع يضمر في جوانيته أنساقاً مخاتلة تتعلق بالمجتمع والثقافة والأيديولوجيا.

وقد أشار تيري إيجلتون Terry Eagleton إلى أنّ ثمة أنساقاً أيديولوجية معينة تتوارى في بنية النص الأدبي، بحيث"تقدم هذه الأنساق نفسها في العمل بوساطة أشكال متنوعة، وذلك من خلال "اللغة العادية المألوفة" والرمز والاصطلاح المتعارف عليهما، وعبر شيفرة الإدراك الحسي، وعبر نتاجات صنعية

---

(١) Easthope, Antony, **Literary into cultural studies**, Routledge, London and New York, 1994, p.71.

(٢) الغذامي، عبد الله ، النقد الثقافي –**قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي(بيروت-الدار البيضاء)، ط٢، ٢٠٠١، ص ص ٣١-٣٢، والمرجع الذي يحيل إليه:

Leitch, V.B: **Cultural Criticism, Literary Theory, Post-structuralism**, Columbia University Press, New York, 1992,IX.

(٣) حمودة، عبد العزيز ، **الخروج من التيه-دراسة في سلطة النصّ**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٩٨/نوفمبر ٢٠٠٣، ص٢٥٩.

(٤) **المرجع نفسه**، ص٢٥٩.

أخرى"(١). ويرى إيجلتون أنّ الأيديولوجيا النصية "تعرض نفسها أيضاً في أشكال أكثر إتقاناً في الصياغة؛ أي في هذه الصيغ الجمالية والسياسية والأخلاقية وغيرها من الصيغ الخاصة التي ربّما تتخلل "اللغة العادية"، ولكنها في الوقت نفسه تنبثق من هذه اللغة بوصفها بلورة استثنائية متميزة للمعنى"(٢).

وبما أنّ النصّ، كما يقول إيجلتون، هو بصورة عامة وحدة معقدة من صيغ الإنتاج الجمالي فلربما "يدمج، بسبب من ذلك، طقماً من العلاقات المتباينة التي تتضمن صراعات متبادلة مع أشكال معطاة له من قبل بنية دلالتها"(٣).

ومن هنا، فإن النقد الثقافي "يحاول في تعامله مع النصوص الأدبية، إبراز الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول كلّ طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها"(٤).فالصراع بين الخطابات المختلفة، وكذلك المعاني والتعريفات المختلفة في إطار الأيديولوجيا عادة ما يكون صراعاً ضمن المدلولات: صراعاً من أجل امتلاك الإشارة التي تمتد لتشمل حتى الأماكن الدنيوية للحياة اليومية"(٥). ولأنّ الإشارة في النص الأدبي تكون،عادة، حرة وعائمة وجدلية، فإن الأنساق التي تولدها تبدو هي الأخرى في حركة ضدية دائبة من أجل خلق عوالم موضوعية لا نهاية لضديتها. ولهذا فقد ذهب بول دي مان Paul de Man إلى أن "الشكل الأدبي هو حاصل التفاعل الجدلي بين البنية التصورية لما قبل التعرف والقصد في كلية العملية التأويلية، ومن الصعوبة بمكان الإمساك بهذا الجدل"(٦) ويبين دي مان أن فكرة الكلية هذه "توحي بأشكال مغلقة تجاهد من أجل الأنساق المنظمة المتماسكة، ولها في الأغلب ميل لا يقاوم للتحول إلى بنى موضوعية"(٧).

إنّ النص الأدبي قادر على إنتاج الأنساق الأيديولوجية المحتملة نظراً للعلاقة الحميمة التي تربط النص وأنساقه الأيديولوجية المضمرة بالثقافة. وهكذا فإن كل مظاهر الثقافة تمتلك قيمة سيميوطيقية، كما أن معظم الظواهر المفترضة على الرغم من كونها مستعارة يمكن أن توظف كإشارات: أي بوصفها عناصر

---

(١) إيجلتون، تيري، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص١١٢.

(٢) **المرجع نفسه**، ص١١٢.

(٣) **المرجع نفسه**، ص١٣٤.

(٤) ينظر: حمودة، عبد العزيز، **الخروج من التيه** (مرجع سابق)، ص٢٦٢.

(٥) Hebdige, Dick, **From Culture to Hegemony, Literary Criticism** (Literary and Cultural Studies), by:Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Addison Wesley Longman, Inc , 4th Edition, 1998, p.662.

(٦) دي مان، بول، **العمى والبصيرة-مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، تحرير: فلادغوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٦٨.

(٧) **المرجع نفسه**، ص٦٨.

في أنظمة الاتصال محكومة بوساطة قوانين دلالية، وشيفرات لا تكون مدركة بشكل مباشر في التجربة(١). وهذه الإشارات تكون مبهمة بسبب الروابط الاجتماعية التي تصور في صيغ مغايرة، ولأن ثمة بعداً أيديولوجياً لكل هذه الإشارات(٢).

وبناء على ذلك، فإن تأويل هذه الأنساق الثقافية والإشارات الأيديولوجية في بنية النص، يستوجب تكوين جهاز معرفي شمولي من قبل الناقد الثقافي أو الناقد المختلف Dissident Critic، حتى "يتمكن من إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافية بفعل القراءة الفاحصة Critique، التي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة"(٣).

وانطلاقاً من مفهوم الأيديولوجيا كما يتجلى في النقد الثقافي، فإن الناقد الثقافي يرى في هاته الدراسة أنّ المكان في شعر ابن قيس الرقيات يتضمن في بنيته العميقة علامات أيديولوجية، وأنساقاً ثقافية مراوغة تتعلق بموقف الشاعر السياسي من قضية الخلافة بعد أن نقل الأمويون مركزها إلى الشام.

وقد وظف الشاعر المكان بوصفه بنية جمالية مخاتلة تضمر في شيفراتها عدداً من المفاهيم الأيديولوجية المجسدة لرؤية الشاعر السياسية، من قبيل التحولات المكانية الحجاز/بلاد الشام، والصراع السياسي بين قريش وبني أمية حول الخلافة، ورفض الشاعر لسياسات الاستقطاب والاستحواذ والاستبداد كما تجلت في ممارسات السلطة الأموية.

ويلحظ الناقد الثقافي في سياق ما تقدم أنّ صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات لا تشكل مقطعاً شعرياً منفصلاً في مضامينه النسقية والأيديولوجية عن جسد النص بكلية مقاطعه، وإنّما تتعدى فاعلية المقطع المكاني في القصيدة حدود الصورة المكانية وتتجاوزها إلى غيرها، بحيث نكتشف بعد الفحص القرائي أن ثمة علائق سببية تتحرك في بنية القصيدة منذ مفتتحها إلى منتهاها.

٢ - ١الإجراء النقدي: صورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات

يشكل المكان في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات ظاهرةً لافتةً للانتباه؛ إذ يلحظ الدارس لشعره أنّ معظم قصائده تحتفي في مقدماتها برؤية خاصة للشاعر تجاه هذا المكان بأبعاده الرمزية والنسقية النامية في بنية النص الشعري.

---

(١) Hebdige, Dick, **From Culture to Hegemony**, P.660.

(٢) **Ibid**, P. 660.

(٣) عليمات، يوسف، **جماليات التحليل -الثقافي- الشعر الجاهلي نموذجاً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (عمان-بيروت)،ط١، ٢٠٠٤،ص٣٠.

ولعلّ في هذه التجليات الفاعلة لصورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات ما يسمح للدارس بتأويل الشيفرات النسقية التي تضمرها التشكيلات المكانية، التي تحوّل بدورها المكان إلى حادثةٍ ثقافية مركزية تتوسل بجماليات اللغة وإشاراتها؛ لإخفاء المواقف الفكرية والأيديولوجية التي يتبناها الشاعر.

يقول ابن قيس مادحاً عبد الملك بن مروان(١):

مـــا هـــاجَ مِـــنْ مَنْـــزِلٍ بـــذي عَلَـــمِ	بينَ لِوَى اَلمَنْجُونِ، فالثـّلَمِ
فَبِئْرِ قَـــوٍّ ، عَفَـــتْ معـــارفَ مَبْـــــ	داكِ بهـــا ، الغاديـــاتُ بـــالرِّهَمِ(٢)
لم تُبْـــقِ منـــها الرِّيـــاحُ مَعْلَمَـــةً	إلاَّ بقايـــا الثُّمَـــامِ والحُمَـــمِ(٣)
وقفْـــتُ بالـــدَّارِ مـــا أُبيِّنُـــها	إلاَّ ادِّكـــاراً، تَـــوَهُّمَ الحُلُـــمِ
بادَتْ وأقْـــوَتْ مـــن الأنـــيسِ، كمـــا	أَقْـــوَت محاريـــبُ دارِسِ الأمَـــمِ(٤)
واســـتَبْدلَ الحـــيُّ بَعْـــدَها إضَـــمَاً	هيهاتَ غَمْـــرُ الفُـــراتِ مـــن إضَـــمِ(٥)
دارٌ بِـــدارٍ، وجـــيرَةٌ حَـــدَثُوا	واللهُ يقـــضي فَـــضَائلَ اَلطِّعَـــمِ

ما من شك في أن الشاعر في هذه الأبيات يحذو حذو الشعراء الجاهليين الذين كانـــت اللحظـــة الطللية تمثل تقليداً فنيّاً لازباً في افتتاحيات قصائدهم. وقد اقترن مشهد الوقوف على الأطلال ووصف معالم المكان في الشعر الجاهلي برحلة المرأة والصّحْب والقبيلة، الأمر الذي يدفع الشاعر الجاهلي إلى تأســيس طقسية بكائية تجسّد معنى الفقد من جهة، وتعاين جدليات الصراع الإنساني مع مفردات الوجود.

وبناءً على هذا، فإن القراءة الثقافية الفاحصة لمقدمات ابن قيس الطللية تثبت أنّ الشاعر كان قـــد سارَ على نهج القصيدة الجاهلية حقاً من حيث الوقوف على الطلل ومن ثم تصوير الانفعالات الذاتيـــة إزاء المشهد الطللي، ولكنّ القيمة المتحصلة بفعل هذا التوظيف لموتيف الطلل تكمن في أنّ الشاعر أبدع في خلقِ أنساقٍ جديدةٍ تتغاير بالنتيجة مع تلك التي يشي بها موتيف الطلل في الشعر الجاهلي.

فالمكان عموماً والطلل تخصيصاً يقترنان في ثقافة الشاعر بالموقف السياسي إزاء التحـــوّلات الـــتي أحدثها الصراع التاريخي بين بني أميّة والزبيريين، فقد كان ابن قيس الرقيات من أنصار عبد الله بن الـــزبير

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرّقيات بين السياسة والغزل-تحقيق ودراسة**، مكتبة لبنان ناشرون-الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،(لبنان، مصـــر) ط١، ص١٨٧.

(٢) الغاديات بالرهم: السحب الماطرة.

(٣) الثمام: الخيام ؛ الحمم: الفحم.

(٤) المحاريب: المساجد تعمل من حجارة منقورة، فترفع عن الأرض، فلذلك تبقى، وهي النصائب.

(٥) إضَم: جبل، والوادي الذي فيه المدينة، عند المدينة يسمى القناة، ثم ما كان أسفل ذلك يسمى إضماً.

وأخيه مصعب، كما كان ظاهر العداء لخلفاء بني أميّة على الرغم من امتداحه لهم. وينضاف إلى ذلك أنّ الشاعر كان كما يظهر شعره داعيةً لفكرة السلطة القرشية- أي أن تعود الخلافة إلى قريش كما كانت في الماضي، "ولعلّ في قرشية ابن قيس، ما فسر لنا كرهه لبني أمية وتغيره عليهم، فقد أيقن أنهم لم يعودوا صالحين لولاية المسلمين، وقد أوشكوا بما أثاروه من حروب بين القرشيين –أن يذهبوا بقريش ويقضوا على وحدها، ويمكنوا لغيرها من القبائل المنافسة التي ظلت تحسد قريشاً، وتتطلع إلى سلطانها في الجاهلية والإسلام، وقد تركت هذه الحروب في نفس الشاعر القرشي حقداً شديداً على بني أمية..."(١).

وتأسيساً على هذا، فإنّ حدث العفاء المكاني في الأبيات السابقة أثار حفيظة الشاعر من زاويتين: الأولى، أنه دفعه إلى التساؤل " ما هاج من منزلٍ بذي عَلَمِ..."، وهذا الاستفهام في حدّ ذاته يشي برغبةٍ نفسية عارمة في البحث المعرفي عن علّة التحوّل الذي أصاب المكان. والثانية: أنّ هذا التساؤل يعّبر عن دهشة الشاعر وانفعاله بسبب هذه الشمولية التي أخذت تطغى على حدود المكان:

مـا هـاجَ مِـنْ مَنْـزِلٍ بـذي عَلَـمِ ... بينَ لِوَى الَمنْجُونِ، فالثـَّلَـمِ
فَبِئْرِ قَـوٍّ ، عَفَـتْ معـارفَ مَبْـداكِ بهـا ، الغاديـاتُ بـالرِّهَمِ

إنّ التحوّل الطارئ على صفحة المكان الطللي يضحي نسقاً مضمراً يرمز إلى تحوّل الخلافة من المكان المهد /الحجاز-قريش إلى المكان الجديد /بلاد الشام-بنو أميّة. وإذا كانت الأمطار ومثلها الرياح قد أسهمت في تغيير معالم المكان/صورة الإيجاب إلى مشهد السلب والتدمير، فإنّ الأمطار والرّياح تتحولان ، على المستوى الرمزي، إلى أدواتٍ نسقيةٍ توحي بالفعل التدميري السلطوي الذي مكّن بني أميّة من تحويل دار الخلافة مكانياً (الحجاز – بلاد الشام).

ومن هنا فإن الأمطار وكذلك الرياح التي أشار إليها الشاعر ترمز نسقيّاً إلى قوة الثورة الأمويّة التي أقصت فكرة الخلافة القرشية ونزوعها إلى التمركز المكاني المقدّس في الحجاز، إذ تمكنت سلطة بني أمية من تحويل المكان المعرفة "عفت معارف مبداك بها..." إلى مكانٍ مجهول وهامشي، مثلما أسهمت رياح ثورهم في الوقت نفسه في تحقيق معنى التشرّد الإنساني، الذي لا يخلّد في الوعي إلاّ صورة الحقد الأسود والرغبة في الانتقام:

لم تُبْـقِ منـها الرِّيـاحُ مَعْلَمَـةً ... إلاَّ بقايـا الثُّمَـامِ والحُمَـمِ

ونلحظ الشاعر في الأبيات اللاحقة يصف لنا بدقة ما أصابَ الدارَ (دار الخلافة القرشية) من تغيّراتٍ، وذلك من خلال لحظة الوقوف الراصدة لمشهدِ التحوّل المكاني من الزمن الماضي الجميل إلى الزمن

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٥٠.

المأساوي آنياً.

لقد تبدّلت معالم الدار/ الحجاز، فلم يتمكن الشاعر من معرفتها بعد أن كانت تزخر بقيمة الحياة التي أصبحت في رؤية الشاعر في البرهة الآنية حلماً وهميّاً تنتفي فيه خصوصية الوجود الإنساني.

ويمضي الشاعر في توصيف ما طرأ على الدار/ الحجاز من تحول جذري سالب، وهو ما يبدو لأول وهلة في دلالة الأفعال الماضوية "بادت، وأقوت..، واستبدل.." التي تشي باكتمال الفعل التدميري للمكان وتحققه.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأفعال الماضوية هذه تخفي في دلالتها نسقاً استعلائياً وقمعياً يحيل إلى الآخر/ بني أمية الذين قتلوا الحياة الإنسانية في الحجاز، فحوّلوا الحضور الإنساني في ذلك المكان إلى غيابٍ مطلق، فأصبحت حضارة المكان نتيجة لذلك صحراء موحشة تغيب عنها معاني السعادة والأنس والطمأنينة.

وفي إطار حديثنا عن صورة الاضطهاد الإنساني كما تتجلى في الدلالات السلبية للأفعال الماضوية "بادت...، وأقوت... واستبدلت"، لا بدّ من الوقوف عند قولة الشاعر في عجز البيت الخامس" أقوت محاريب دارس الأمم" التي تشكل في نظر الناقد الثقافي جملة ثقافية محمّلة بالمضمرات النسقية الدالة.

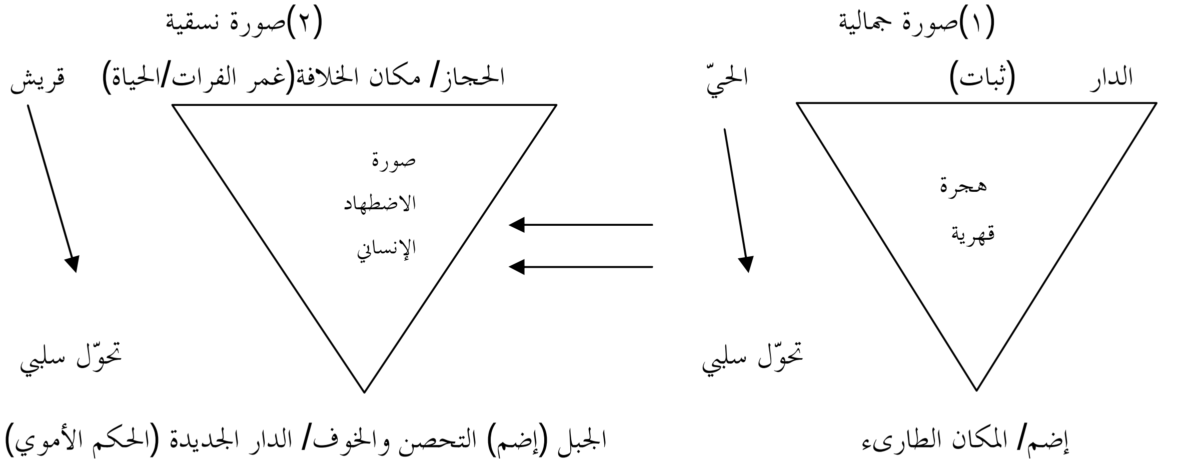
فكلمة المحاريب في هذه الجملة الثقافية تتصل في بعدها الرمزي بالمكان المقدّس، لا سيما أن المحراب يكتسب في الثقافة الإسلامية خصوصية دينية مهمة، فهو –أي المحراب يوجد عادة في مكانٍ ضمن حدود المسجد ليشير إلى القبلة التي يتوجه إليها المسلمون في صلاتهم.

وبناء على هذا المعنى الظاهر، فإنّ المكانة الدينية للمحراب ترتبط بطريقة نسقية بالمكانة الدينية للحجاز ولقبيلة قريش كما يرى الشاعر. وهذا يعني أن السلطة الحقيقية في رؤية الشاعر يجب أن تكون للحجاز/ لقريش، نظراً للمكانة الدينية التي تحظى بها في نفوس المسلمين. بيد أنّ الشاعر يعمد بفعل لجوئه إلى اصطناع المضمر النسقي في شعره إلى تعرية الضدّ/ السياسة الأموية، ويحرص على رصد انتهاكاتها وإساءاتها لحرمة المقدّس/ الحجاز، من خلال تصوير مشهد التلاشي الإنساني والمكاني الديني.

وأمّا حالة الاستبدال المكاني كما تبدو في قول الشاعر:

لم تُبْقِ منها الرِّياحُ مَعْلَمَةً إلاَّ بقايا الثُّمَامِ والحُمَمِ

فإنّها تكشف للدارس طبيعة الفعل القمعي الذي تمارسه السلطة الأموية تجاه الإنسان في الحجاز، فالحيّ/ كما يبدو في البيت السابق يضطر إلى هجرة المكان المتحوّل، واستبداله بمكانٍ جديد تتوافر فيه أسباب الأمن والحياة خوفاً من عقاب بني أمية.



ويبدو انفعال الشاعر إزاء هذه الممارسات السلطوية على الإنسان والمكان واضحاً، من خلال إحساسه بالمفارقة الحادّة بين صورة المكان في الماضي "غمر الفرات- حضارة المكان-الحياة" وصورته في اللحظة الطللية/ صورة الطمس الإنساني والمكاني "إضم-وعورة المكان ورهبة الإنسان –الموت".

ولا غرو في أن هذه المفارقة تعبّر، إشاريّاً، عن رفض الشاعر لتحولات المكان؛ لأنّ العلاقة التي تربطه بأهل المكان تبدو علاقة روحيّة قائمة على مفهوم الجيرة والقرابة " دارٌ بدارٍ، وجيرة حدثوا". ولا غرابة في هذا الأمر ما دام المكان، كما يقول غاستون باشلار، يرتبط في الثقافة الإنسانية بقيمة الحماية التي يمتلكها، والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية –قيماً متخيلة سريعاً ما تصبح هي القيم السائدة(١).

لقد أسهمت اللغة الشعرية المراوغة لدى الشاعر في نسخ المعاني الجمالية والمدحية ونقضها كما تبرز في ظاهر النصّ، إذ تتحوّل موضوعة الطلل إلى نسقٍ فكري أيديولوجي بفعل توظيف رؤى الشاعر للمعاني المتعلقة بمفهوم الهدم والتدمير، واستثمارها في توليد رؤى سياسية خاصة به. ولذلك، فإن الأنساق المتوارية خلف المعنى الجمالي السطحي تسهم، من جهة أخرى، في نقض فكرة المديح التي خصّ بها الشاعر الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان في هذا النص، على الرغم من أن المدحة ذاتها لم تخل من جانب المضمر النسقي المتصل بالهجاء.

يقول الشاعر، مثلاً، في مدح عبد الملك بن مروان في النص نفسه:

أحلَّك الله والخليفةُ، بِالـ ... غوطةِ، داراً بها بنو الحكَمِ
المانعو الجارَ أن يُضام ، فما ... جارٌ دعا فيهمْ بِمُهْتَضَمِ

---

(١) ينظر: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت، ص٣٧.

والوارِثــو مِنبَــر الخلافَــةِ، والــــ ــــموفُـــونَ، عنـــد العهـــودِ بالَـــذِّمَمِ
والجابرو كَسْرٍ من أرادوا، ومـا الـــ ــــكَـــسْرُ الـــذي أوهنــوا بمُلتَـــئِمِ

تظهر القراءة الفاحصة لهذه الأبيات أن ثمة تغايراً بيّناً بين صورة المكان في مقطع المقدمة الطللية التي استهل بها الشاعر قصيدته، وصورة المكان في مقطع المديح. فالمكان في المقطع الأول يتسم بالسكونية والعدم والحركية نحو السلب والمجهول، وهو ما يعني أنّ مركزية الخلافة المتمثلة في وحدة قريش وثباتها في إطار مكاني محدد/ الحجاز تتميز بالتشتت والانغلاق.

وأمّا صورة المكان في مقطع المديح، فإنها تتحرك نحو الثبات والتمركز في حدود المكان، وهذا ما يتجلى للمتلقي في قول الشاعر:

أحلَّـــك الله والخليفـــةُ، بِالــــ ــــغوطـــةِ، داراً بهـــا بنـــو الحكَـــمِ

فالدار الجديدة/ بلاد الشام التي حلّ بها الشاعر بفعل القدر وسلطة الخليفة على حدّ سواء "أحلك الله والخليفة..."، هي في حقيقتها نتيجة للفعل التدميري الذي حلّ بالدار الأولى/ الحجاز كما مرّ بنا في بداية النصّ.

ويبدو أن مسألة حلول الشاعر في المكان الجديد/ الشام حسب دلالة الفعل "أحلك"، لم تكن إراديّة بقدر ما كانت إلزاميّة يتحقق فيها معنى الصيرورة الذي تركن فيه الذات إلى الاستسلام والخضوع نظراً لغياب الحرية والإرادة. وإذا كانت حركة الإنسان في المكان الأوّل سلبية تعكس مظاهر الخوف والتبدّد والفناء بسبب تأثير صورة المكان "جيرة حدثوا"، فإن هذا المعنى السلبي لا يبدو فاعلاً ومتحققاً في مقطع المديح. فالإنسان في ظل الخلافة الجديدة/ بني أميّة في حالة منعةٍ وأمن ما دام وفيّاً للسلطة وداعياً لمبادئها:

المـــانعو الجـــارَ أن يُـــضام ، فمـــا ــــجـــارٌ دعـــا فـــيهمْ بِمُهْتَـــضَمِ

ويكشف مقطع المديح في هذا النصّ عن جملة من الأنساق المخاتلة التي يوظفها الشاعر لإبراز قبحيات السلطة وعيوبها. فالأمويون، في رؤية الشاعر، أسسوا خلافتهم على فكرة الوراثة، أي أن الحكم لا يكون إلاّ في سلالتهم " والوارثو منبر الخلافة...، داراً بها بنو الحكم". وفي هذا المعنى نقد مضمرٌ للسلطة الأموية، لأن الحكم يكون مقصوراً عليها وحدها، وبهذا تكون سلطتها استبدادية تخرج على نظام الشورى والإجماع، ولأن حكمها يخضع الآخرين بفعل تكريس منطق القوة:

والجابرو كَسْرَ من أرادوا، ومـا الـــ ــــكَـــسْرُ الـــذي أوهنــوا بمُلتَـــئِمِ

إنّ لغة الشاعر في مقطع المديح تشكل حيلة نسقية مخاتلة ظاهرها المدح وباطنها النقد والقـــدح. فالخلافة التي آلت إلى بني أمية كانت محصلة للحدث التدميري الذي أصاب المكان الحجـــازي، والـــذي تحوّلت فيه الخلافة القرشية إلى أطلال، وتهدّمت بفعله المحاريب التي أصبحت شاهدة على حقيقة الاستبداد الأموي الذي انتهك حدود الديني المقدس.

ولعلّه من المنطقي أن يلجأ الناس إلى سلطان الخلافة الجديدة بعد أن خضعوا لممارساتها القمعيـــة، التي سلبت ديارهم الحجازية خصوصية الأمن والحياة. وقد عبّرت ألفاظ الشاعر عن هذه المعاني مجتمعة في أكثر من موضع داخل البنية المقطعية للمديح. فعندما يصف الشاعر بني أمية بأنهم "الجـــابرو كـــسر مـــن أرادوا"، فإن هذا يعني بصورة إيمائية أنّ من يعلن ولاءه وانتماءه للسلطة الأموية يحظى بنعمة البقاء وفقـــاً لإرادة السلطة، ويخرج من محنة التشرد والانكسار التي مرّ بها النموذج الإنساني في المقطع الطللي. وأما من يقف في وجه هذه السلطة، أو يتبجح بإعلان تمرّده عليها أو الخروج على نظامها ومعارضتها، فإنه، مـــن دون شك، سيواجه عقاباً قاسياً يؤدي به إلى الذل والانكسار والموت.

ونلحظ الشاعر في مقطع المديح يركزّ بشكل واضحٍ على مفردات القوة والجبروت والكرم في عالم الممدوح. وتبدو هذه المفردات في رأي الشاعر زائفة وخادعة، إذ إنّ هذه الصفات الشكلية جاءت نتيجـــة للتحوّلات التي حدثت في مشهد الطلل. أي أنّ سياسة بني أمية في التعامل مع أهل الحجاز قائمة في منظور الشاعر على ركنين هما: القوة والكرم. فهم يوظفون عامل القوة لكي يجبروا الآخرين على الإذعان لهـــم والتعوّذ بهم:

فَهُـــــــم إذا جلَّلَـــــــتْ مُدَجِّيَـــــــةً ... نجـــــوم ليـــــلٍ تـــــنيرُ في الظُّلَـــــمِ
تحـــــــبّهم عـــــــوّذ النـــــساءِ، إذا ... أبـــدى الَعـــذارى مواضـــع الخَـــدَمِ

وأمّا نسقية خطاب الكرم عند ابن قيس الرقيات فإنّها تستتر وراء الدلالة الأولية لمفهوم الكرم، إذ ينطوي فعل الكرم لدى الممدوح على لعبة خادعة ومموهة تمارسها السلطة ضد الجماهير رغبة في استمالتها، ومن ثم الاستحواذ على تأييدها بفعل تكريس ثقافة الكرم والمال:

منـــــهم إمـــــامُ الهـــــدى، لـــــه نِعَـــــمٌ ... عنـــدي، وأيْـــدٍ تَـــصوبُ بالـــدِّيَمِ
....
الواهـــبِ البِـــيضَ كالظِّبـــاءِ، عَليـــــــ ... ـهـــا الـــرَّيْطُ، والـــشَّاحياتِ في اللُّجُـــمِ(١)

(١) البيض: يريد الجواري اللواتي لا عيبَ فيهنّ؛ والريط: جمع ريطة، وهي كل مُلاءة غير ذات لفقين، كلها نسج واحد وقطعة واحدة، أو هي كلّ ثوب ليّن رقيق كالرّائطة، شاحيات: فاتحات أفواهها؛ أي تفتح أفواهها إذا كانت ملجمة.

والمائـــــةَ المُطَفَـــــاةَ يَحفِزُهــــا الــــــــــ رّاعي، وبالفَحْـــلِ، وَسْـــطَهَا، الـــسَّدِمِ(١)
أمْـــــسَى عيــــــالاً لَـــــهُ البَرِيَّـــــــةُ، في أَكْنَـــــافِ لا ضَـــــيِّقٍ ولا بَـــــرِمِ(٢)

وهكذا تبدو ثقافة الكرم، من وجهة نظر السلطة، مجديةً في تحقيق الأهداف النفعية المتوخاة، بحيث تضحي هذه السلطة ممارسة لدور النظام الأبوي Patriarchy الذي ينظر إلى الناس بوصـــفهم عبيـــداً وعيالاً "أمسى عيالاً له البريّة"، يجب عليهم تقديم القرابين والتضحيات من أجل بقاء الـــسلطة وديمومـــة نفوذها.

ومن اللافت للنظر في خطاب المديح أيضاً، أنّ الشاعر يحرص على تذكير الخليفة بنسبه القرشي، إذ يقول:

أنتّ البطـــاحِيُّ مـــن أميَّـــةَ في الـــــــ بيْـــتِ الـــذي عَـــزَّ ســـاكنَ الحَـــرَمِ(٣)

وبما أن الخليفة ينحدرُ من سلالة قرشية، فهذا يحتمّ عليه كما يرى الشاعر بأن يجعل مركز الخلافة في الحجاز، إذ إنّ عزّة الخلافة وشرعيتها لا تكون إلاّ فيها "...في البيت الذي عزّ ساكن الحرم". ولكـــنّ الخليفة يقوّض أحلام الشاعر بتحويله المكان الحجازي إلى أطلالٍ دارسة تعجُّ بالصراع بين ضـــدّين همـــا: الأمويون والزبيريون، كما يبدو في قول الشاعر:

لَمّـــا رَأوا بغـــــيَ قـــــومهم لَهـــــمُ إذْ قَطعُـــوا مـــن شـــوابك الـــرَّحِمِ
كانـــت حـــصوناً لهـــم ســـيوفُهُمُ وكـــلُّ حـــامي الحِفَـــاظِ مُـــسْتَلمِ

وبهذا التصور يمكننا القول إنّ صورة المكان التي رأيناها في وحدة الطلل متسمة بالسكونية والعدمية واللافاعلية، ألقت بظلالها على موقف الشاعر من الخليفة ممثل السلطة الأموية في وحدة المديح. فقد بـــات مركوزاً في ذهن الشاعر أن السلطة هي المسؤولة عن النكبة، التي ألغت شكل الحياة في المكان الحجـــاز أو عطلت سيرورتها باستحداث العلاقات الإنسانية القائمة على التوتر والصراع، كما بدا في علاقة الـــسلطة الأموية، تاريخياً، بأهل الحجاز، وتحديداً الحركة الزبيرية المناوئة لها. ولذلك، فإن خطاب المديح يأخذ أبعاداً سلبية تهدف إلى تعرية أفعال السلطة، وكشف زيف ادّعاءاتها، وبالتالي هجو ممارساتها القمعية التي أدّت إلى

(١) حفزه: دفعه من خلفه، وأراد يسوقها الراعي؛ والسدم: الفحل الهائج.
(٢) البرم: الضجر.
(٣) البطاحي: نسبة إلى قريش البطاح، وهم الذين كانوا يسكنون الشّعب بين أخشبي مكة؛ وقريش الظواهر الذين ينزلون خارج الشعب، وأكرمها قريش البطاح.

صنع التحوّلات السلبية في إطار المكان الحجازي الذي ينتمي إليه الشاعر.

وثمة نصوص في شعر ابن قيس الرقيات يتفاعل فيها حضور المرأة، بوصفها نَسَقاً ثقافياً أيديولوجياً مع المعطيات الرمزية للتشكيل المكاني، يقول ابن قيس الرقيات مثلاً(١):

شَطَّت رقيَّةُ عن بلا دِكَ، فالهوَى مُتَشاعِبُ(٢)
وَغَدَتْ نَوَىً عنها، شَطُو نٌ في البلادِ وجانِبُ
واسْتَبْدلَتْ بيَ خُلَّتي إنّ النّساءَ خَوالِبُ
ولَقّدْ تَبدَّ لَنا بها حَيَّا فَأَنْعَمَ راغِبُ(٣)
فيما اسْتَقادُوا وفي البلا دِ مَصَارفٌ ومَذَاهِبُ
دَعْها! وقُلْ فيما عَنَا كَ ولِلْخُطوبِ نَوائبُ

تقدم هذه الأبيات صورة لحالة التوتر في العلاقة بين الشاعر ومحبوبته رقية، إذ سرعان ما تؤول هذه العلاقة إلى الانفصال الذي تنهجه المحبوبة في رحيلها، رغبة منها في البحث عن عالم مكاني وإنساني جديد" شطّت رقية عن بلادك...، واستبدلت بي خلتي...".

إنّ مشهد التضاد بين الشاعر ورقية يتحوّل في القراءة الثقافية للنصّ إلى صراعٍ بين نسقين أيديولوجيين متعارضين، الأوّل يمثله رقيّة الرامزة إلى الخلافة الأمويّة، والنسق الثاني يجسده الشاعر العاشق في دعوته الدائبة للخلافة القرشية.

ومما يسوغ لنا منطقية مثل هذه القراءة في شعر ابن قيس الرقيات، أنّ ثمة ربطاً ذرعياً بين ثيمات النص يسمح للدارس باكتناه هذه العلاقة النسقية والجدلية داخل بنية النص الشعري.

ففي هذا النص، نجد أنّ الموقف الانفعالي للشاعر إزاء هجرة المحبوبة للمكان، يجابه بالرفض أولاً، وانتهاج أسلوبٍ مماثلٍ لما قامت المحبوبة من نأيٍ وانفصال ثانياً. وتتضح لغة الانفعال لدى الشاعر في قوله:

ولَقّدْ تَبدَّ لَنا بها حَيَّا فَأَنْعَمَ راغِبُ
دَعْها! وقُلْ فيما عَنَا كَ ولِلْخطُوب نَوائبُ

ويكشف الفحص القرائي لهذه الأبيات من زاوية أخرى، أنّ سلبية العلاقة بين الضدين النسقيين،

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢١.
(٢) شطت: غادرت وابتعدت.
(٣) أنعم: زاد.

رقية/الشاعر يتأسس على فكرة الاستبدال المكاني. فالمحبوبة تستبدل الشاعر بعالم مكاني-إنساني، ومـــذهبي كذلك "وفي البلاد مصارف ومذاهب"، مما يشي برفضها للمكان الذي يقيم فيه الشاعر العاشق والمذهب السياسي الذي يدعو إليه أيضاً. وهـــذا الصنيع يدفـــع الشاعر، كما نلحـــظ، إلى استحداث لغة الرفض والاستبدال لكي يعلن تنازله عن فكرة العشق والانتماء للمحبوبة / الخلافة الأموية. ووفقاً لهذا التـــصور، تذهب القراءة الثقافية إلى أنّ المرأة على تعدّد أسمائها وسماتها في شعر ابن قيس الرقيات" رقيـــة، وكـــثيرة، وعائشة، وسكينة، وأم البنين...إلخ"، ليست سوى أنساقٍ ثقافية متضادة يوظفها الشاعر قصد تبني موقفٍ حجاجي مضاد ومعارض لسياسة بني أمية.

ويلحظ الدارس أن جدلية المكان/ المحبوبة في مفتتح القصيدة تبدو على وشيجة تامّة بموضوع الفخر، يقول الشاعر مفتخراً[١]:

إنّـــــي، وفي الـــــدّهرِ الجَديـــــــ	ـدِ عَجائـــــــــبٌ وتجـــــــــارِبُ
بُـــــدِّلْتُ بَعْـــــدَ بَـــــني رَبيـــــ	ـعَـــــــةَ والزَّمـــــــانُ مُعَاقِـــــــبُ
جـــــــيرانَ سَـــــــوْءٍ بَيْـــــــنَهُمْ	شَـــــطْرَ الزَّمـــــانِ عَقَـــــارِبُ
يَـــــسْتَأسِدُون علـــــى الـــــصّديـــ	ـقِ، وللعَـــــــــدُوِّ ثعالِـــــــــبُ
وكـــــذلكَ الأبْـــــدالُ مِنْـــــــ	ـهـــــا نَـــــازِحٌ ومُقـــــارِبُ
والـــــدَّهْرُ فيـــــهِ لِمَـــــنْ تَفَكَّـــــ	ـرَ عِبْـــــــــرَةٌ وعَجائِـــــــــبُ
إنْ يَـــــــــسْتَطيعُوا يـــــــــأكُلُو	كَ وَهُـــــــمْ لَـــــــدْيكَ أقـــــارِبُ
حَاشَـــــــى رِجـــــــالٍ فـــــــيهِمُ	عَـــــنَ اذَى الـــــصَّديقِ تَجانُـــــبُ

تجلّي هذه الأبيات علاقة ضدية بين نسقين هما: صوت الشاعر "إني ..."/ وجيران السوء. ويـــأتي التوتر في هذه العلاقة بين الشاعر وجيرانه متواشجاً مع صورة التوتر التي ألفيناها بين الشاعر ومحبوبتـــه في بداية النص، ومنسجماً مع حركية الإنسان في إطار تكاملية المكان والزمان، إذ كانت العلاقة بين الـــشاعر ورقية في المقطع الأوّل متوترة بسبب المكان، في حين أن علاقة الشاعر السلبية بجيرانه جاءت مغلفة بإطـــارٍ زمني. ولأنّ المكان والإنسان بعدان من أبعاد الزمان فقط فإننا لا نراهما إلاّ بوصفهما موضوعاً للتغير، فهما لا يتجليان إلاّ في لحظة التغير أو في عملية التغير، هكذا يبرز المكان حين يكون طلـــلاً، أو لحظـــة رحيـــل الجماعة عنه، ويبرز الإنسان حين يسجل التغير سماته عليه، أي في حالة الشيب والانفصام عن الآخر[٢].

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢١٧.

(٢) أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة-نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي-البنية والرؤيا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٣٢٤.

على أية حال، فإن المعاني النسقية التي ضمنّها الشاعر في وحدة المكان/المرأة تتكرر فعلاً في وحدة الفخر. فالمحبوبة في هذا النص تتخذ موقفاً سلبياً تجاه الشاعر، ينسجم تماماً مع موقف جيران السوء الذين أظهر الشاعر نفوره منهم. وبالتالي يتضافر النسقان: رقية/ الجيران ليشكلا معادلاً نسقياً لسلطة بني أميّة في رؤية الشاعر.

ويجسد صوت الشاعر في قوله:

إنّي، وفي الدّهرِ الجَديـ		ـدِ عَجائبٌ وتجارِبُ

فداحة المأساة التي أصبح الشاعر يعيشها بفعل التحوّلات الإنسانية والمكانية والزمانية. فإذا كان الشاعر قد تمكّن من ترميم الذات بعد أن تخلت عنه المحبوبة، بإحداث عالمٍ إنساني بديل "ولقد تبدلنا بها حيّاً..."، فإنه يصبح الآن خاضعاً لسلطة الزمن التي تفرض عليه عهداً جديداً "وفي الدهر الجديد..."، وتحوّلاً من عالمٍ إنساني جميل يألفه ويتمناه "بنو ربيعة/قريش" إلى عالم لا إنساني ممعنٍ في تكريس سياسة الظلم والقتل والاستبداد:

إنْ يَستَطيعُوا يأكُلو		كَ وَهُمْ لَديْكَ أقارِبُ

لقد ركّز الشاعر على فضح ممارسات السلطة الجديدة/ خلافة بني أمية، وهذا ما يتبدى من خلال النعوت السالبة التي وصمهم بها " جيران سوء...، يستأسدون على الصديق...، إن يستطيعوا يأكلوك...".

لذا فإن إحساس الشاعر بتخلي السلطة الأموية عن القيم الإنسانية التي تحفظ الحياة الكريمة الآمنة للإنسان، جعله حريصاً على تكرار الصوت الأنوي مرّة أخرى، حيث يقول(١):

إني امرُؤٌ لا يَطَّبي		وُدِّي الخَليلُ الكاذِبُ(٢)
حَسَنُ الخَليقَةِ والمودَّ		ةِ ما استقامَ الصاحبُ
هنَّأتُه سِلْمي وأَعْـ		ـلَمُ بَعْدُ كيفَ أحارِبُ(٣)
عندي لِجَامٌ للرِّجَا		لِ، ومِخْلَبٌ وكَلالِبُ
مَنْ أُلقِهِ في رَأسِهِ		يُلْحِحْ عَليهِ القَاتِبُ(٤)

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢١٧.
(٢) يطبي: يدعو، أي لا يدعوه.
(٣) السلم، الصلح.
(٤) القاتب: مقدم السنان.

وَيَلِـــــــنْ وَيَنْـــــــسَقْ لي كمـــــــا   ســـــــاقَ المطِـــــــيَّ الرَّاكِـــــــبُ
نحـــــــنُ الـــــــصَّريحُ إذا قُرَيـــــــشٌ   قـــــــامَ منـــــــها النَّاسِـــــــبُ
مِـــــــن سِـــــــرِّها وأرُومِهـــــــا   إذْ لـــــــلأرُومِ مَرَاتِـــــــبُ[1]

يظهر صوت الشاعر في هذه الأبيات إدراكاً واعياً من لدنه لسلسلة التحوّلات السالبة التي أثارت قلقه وانفعاله. فالشاعر بات يعرف جيداً خداع السلطة ومراوغاتها، انطلاقاً من واقع التحولات التي مرّ بها. فقد رأينا كيف أن الشاعر أصرّ على استبدال محبوبته، فقابل القطيعة بالقطيعة، وهاهو الآن يؤكدّ ثباته على الموقف الفكري أو السياسي، من خلال رفضه للاتصال بالسلطة المراوغة التي تحاول استقطابه بشراء مودته وولائه"...لا يطبي ودّي الخليل الكاذب".

وقد أبدى لنا الشاعر في سياق الفخر الذاتي ملمحين إنسانيين دالين، أحدهما إنساني يعكس موقفاً إنسانياً نبيلاً يجسّد صورة التصالح الإنساني من خلال بناء علاقة إنسانية تقوم على الصدق والاستقامة:

حَـــــــسَنُ الخَليقَـــــــةِ والمـــــــودَّةِ   مـــــــا اســـــــتقامَ الـــــــصاحبُ

وأمّا الملمح الآخر، فهو لا إنساني يسعى الشاعر من خلاله إلى توظيف منطق القـــوة والعنـــف في تعامله مع جيران السوء/بني أمية:

عنـــــــدي لِجَـــــــامٌ للرِّجَـــــــالِ،   ومِخْلَـــــــبٌ وكَلالِـــــــبُ
مَـــــــنْ ألقِـــــــهِ في رَأسِـــــــهِ   يُلْحِـــــــحْ عَليـــــــهِ القاَتِـــــــبُ
وَيَلِـــــــنْ وَيَنْـــــــسَقْ لي كمـــــــا   ســـــــاقَ المطِـــــــيَّ الرَّاكِـــــــبُ

فالشاعر، إذن، يفخر بذاته في حالتي السلم والحرب، فهو يشيد لنفسه عالماً خاصاً تندغم فيـــه " الأنا" بـــ " النحن" قريش:

نحـــــــنُ الـــــــصَّريحُ إذا قُرَيـــــــشٌ   قـــــــامَ منـــــــها النَّاسِـــــــبُ

ويبدو أن النسب القرشي الذي يعتد به الشاعر هنا، قد حفزه على التمييز بين عالمين هما: عـــالم الشاعر/الحجاز/ قريش، الحقيقة، وعالم رقية/ الشام/ السلطة الأموية/ الزيف.

وبهذا نفهم ضمناً أنّ حركة رقية خارج المكان هي في جوهرها مؤشر دالٌّ على تحـــوّل الخلافـــة وخروجها من الحجاز الى بلاد الشام. وقد ردّ الشاعر على حركة الانفصام التي نفذتها رقية في بداءة النص بحركة مناوئة من خلال توحّده بالقبيلة/قريش، الذي يعني بالنتيجة تمسكاً وثباتاً في المكان /الحجاز.

---

(١) الأرومة: الأصل، مراتب: منازل.

وقد يلجأ الشاعر إلى مخاطبة المكان في بعض النماذج الشعرية، فيتخذ من الحوار مع المكان قناعاً يضمر فيه رؤاه السياسية حول موضوع الخلافة.

يقول الشاعر مخاطباً جبل أحُد[1]:

يــــا سَــــنَدَ الظــــاعنينَ مــــن أُحُــــدِ حُيِّيــــتَ مــــن مَنْــــزِلٍ ومــــن سَــــنَدِ
مــــا إنْ بِمَثْــــواكَ غــــيرُ راكِــــدَةٍ سُــــفْعٌ، وَهــــابٍ كــــالفَرْخِ مُلْتَبِــــدِ
والنــــؤيُ كــــالحوضِ، خُــــطَّ دونَ عَــــوا دي السَّيــــْلِ منــــهُ، ومَــــضْرِبُ الوَتَــــدِ
والــــوَحْشُ فيــــه كأنَّــــهُ هَمَــــلٌ تَرْعــــى بِجَــــوٍّ عَــــوازِبَ العَقِــــدِ[2]
أبْــــدِلْتَ عُفْــــرَ الظِّبــــاءِ، والبَقَــــرَ الــــ عــــينَ، خِــــلافَ العَقائِــــلِ الخُــــرُدِ[3]
أساخطٌ أنْتَ أمْ رَضِــــيتَ بمــــا اســــ تَبْــــدَلْتَ بــــالحيِّ بَعْــــدَهُمْ فَقَــــدِ[4]
بُــــدِّلْتَ غَــــيرَ الرِّضَــــى، وشَــــطَّ بِهِــــمْ عَنْــــكَ صُــــروفُ المُنُــــونِ والأَبَــــدِ

يقيم الشاعر في حواره مع المكان علاقة ودّية نلمسها بوضوح من خلال نداء الشاعر للمكان/أحد، إذ يشير النداء في أبسط دلالاته إلى نوعٍ من العلاقة الروحية الحميمة التي تجمع بين المنادي والمنادى. وينضاف إلى هذا أنّ الشاعر حرص على إلقاء التحية على المكان لما يتضمنه معنى التحية من إشارات تتعلق بمعاني السلم والأمن والحياة، وهي المعاني التي تصورها جوانب القداسة والمنعة والحياة التي يحتلها المكان/ أحد في ثقافة الشاعر.

وترتبط صورة المكان في هذه الأبيات ارتباطاً وثيقاً بالإنسان؛ إذ إننا نلحظ أنّ التبدّلات الجذرية التي أثرت في معالم المكان تبدو على تماسٍّ مباشر بحركة الجماعة الإنسانية الظاعنة. وبالتالي فإنّ تشخيص الشاعر للمكان بفعل توظيف أسلوب الحوار، يكشف لأوّل وهلة عن مدى رغبة الشاعر في منح المكان الجامد رتبةً إنسانية، يتمكن بوساطتها من إعادة الفاعلية إلى المكان بإضفاء الحياة على معالمه.

ولكن الشاعر، كما يظهر، يبدو منفعلاً ومتفجعاً بسبب ما آل إليه المكان المقدس/أحد بما يحمله من إشارات ثقافية وتاريخية وسياسية، تتعلق بفكرة الخلافة القرشية حيث يناضل الشاعر بجد من أجل تحقيقها.

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٤٠.
(٢) همل: لم يرعها أحد، جو: موضع، العقد: عقد الرمل: ما تراكم منه واجتمع.
(٣) الظباء العفر: هي التي يعلو بياضها حمرة، العين: بقر الوحش، سميت بذلك لشدة سواد عينيها مع سعتها، العقائل: واحدها عقيلة، وهي الكريمة المخدرة، والخرد: واحدها خريدة، وهي البكر التي لم تمس.
(٤) فقد: فحسب.

ويقدم الشاعر تصويراً سالباً للمكان بفعل التحولات الطارئة عليه، إذ أصبح المكان في رؤية الشاعر يشكل مظهراً من مظاهر الاغتراب والسكونية والركود. لقد دمرت حضارة المكان/أحد-الحجاز وتحوّلت إلى حجارة صمّاء، ومكان للوحشة والحضور الحيواني على حساب الحضور الإنساني. كما غابت الجوانب الجمالية لهذا المكان، وحلّ مكانها كل ما يسمح بتجليات الغربة والموت:

أبْـدِلْتَ عُفْـرَ الظِّبـاءِ، والبَقَـرَ الــ ـعـينَ، خِـلافَ العَقائِـلِ الخُـرُدِ

ويضمر الفعل "أبدلت" دلالةً تشير إلى أنّ حدث الانقلاب المكاني لم يكن قدرياً/زمنياً، وإنّما كان عملاً إنسانياً قصدياً. ولعلّ إدراك الشاعر لهذه الحقيقة جعله يكثّف الحوار مع المكان بلغة انفعالية استفهامية لا تخلو من اللوم:

أساخطٌ أنْتَ أمْ رَضـيتَ بمـا اسـ ـتَبْـدَلْتَ بـالحيِّ بَعْـدَهُمْ فَقَـدِ

بُـدِّلْتَ غَـيرَ الرِّضَـى، وشـطَّ بِهـمْ عَنْـكَ صُـروفُ المُنُـونِ والأَبَـدِ

إنّ الاستفهام يعكس حالة القلق التي باتت تعتري الشاعر نتيجة الخطر السياسي الـذي يـداهم المكان/الحجاز. وبالتالي، فإن الاستفهام يجلي لنا مدى حرص الشاعر على هوية المكان، إذ إن حالة السخط على صورة الاندثار المكاني /الاضطهاد الإنساني ترمز إلى معنى الثورة العارمة التي يجب أن تتحقـق ضـد سياسة السلطة الأموية التي أسهمت في تغيير ملامح المكان. وأمّا حالة الرضى بما جـرى للمكـان مـن تحوّلات، فإنها تعني بالنسبة للشاعر خضوعاً واستكانة يمكنان الأمويين من تعزيز الهيمنة على المكان/الحجاز. ولذلك، فإن الشاعر سرعان ما يبادر إلى إزالة الحيرة التي يمليها التخيير في أسلوب الاستفهام (أساخط أنت أم رضيت...)، بتأكيد الكينونة للمكان المؤنسن بفعل توظيف أسلوب التشخيص Personification المتمظهر في خطاب الشاعر لأُحد، وذلك حتى ينمي فكرة الرفض والثورة ضدّ حدث التغيير في المكان.

لقد سُلب المكان ميزة الحضور الإنساني، بسبب القمع الذي تمارسه سلطة الأمويين بحـق أهـل الحجاز، الأمر الذي أدّى إلى تحقيق حالة الانفصال الاضطراري بين الإنسان والمكان، مما ولـد إحـساساً بالغضب لدى الشاعر تجاه السياسة الأموية، وهو يرثي المكان/جبل أحد.

ويمثل حوار الشاعر مع رقية في النصّ ذاته بنية توليدية جديدة تتوازى مع بنية الحوار مع المكـان وتنبثق عنها، يقول ابن قيس الرقيات(١):

رُقَـيَّ إلاّ يكُـنْ لـدْيكِ لنـا الــ ـيـومَ نَـوالٌ، فموعـدٌ لغـدِ

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٤٠.

أصـــبحتِ أهـــوى الأَنـــامِ كُلِّهِـــمُ عنـــدي بِـــلا مِنَّـــةٍ، ولايَـــدِ
أسْـــدَيتِها في النَّـــوال صـــالحةٍ إلاّ عَطـــاءً مِـــلْ واحِـــدِ الّـــصَّمدِ
أنْـــتِ وأيـــدي الرِّكـــاب مُعْمَلَـــةً يهْـــوينَ في كـــلِّ ســـرْبَخٍ جَـــدَدِ(١)
إليَّ أهـــوى مـــنَ الـــشراب، ومِـــلْ مـــالِ، وحُلْـــوِ الحيـــاةِ والولـــدِ

يحاور الشاعر في هذه الأبيات رقية بوصفها رمزاً للعالم الجديد، الذي تأسس على أنقاض العالم المكاني القديم الذي عاينه في البنية الأولى. وبما أن رقية تشكل نسقاً أنثوياً دالاً على الخلاقة الأموية، فإنّ الشاعر لم يملك في واقع الحال إلاّ أن يتعامل مع هذه الخلافة المهيمنة على المكان/الحجاز، محاولاً التغزل بها والتصبر على منعها ومماطلتها ورفضها الوصال معه ".. فموعدٌ لغد..، أصبحتِ أهوى الأنام....". ويوظف الشاعر الغزل في هذا المقطع الحواري بوصفه حيلةً خادعة يدخل من خلالها إلى عالم الرمز السياسي رقية/السلطة الأموية، لكي يميط اللثام عن مثالب السلطة التي تجلّت آثارها بفاعلية مطلقة على المكان. يقول الشاعر(٢):

لم يَلْـــقَ حـــيٌّ كمـــا لَقيـــتُ بِكُـــمْ مِـــنْ رَجُـــلٍ لم يَمُـــتْ و لم يَكَـــدِ
يُـــرى صَـــحِيحاً يمـــشي، وباطِنُـــهُ سُـــقْمُ جَـــوىً لَذْعُـــهُ علـــى الكَبِـــدِ
كأنَّهـــا دُمْيَـــةٌ مَـــصوَّرَةٌ في بِيْعَـــةٍ مـــن كنـــائِسِ العُبُـــدِ(٣)
قَتَلْـــتِ نَفْـــساً بِغَيْـــرِ نَفْـــسٍ،وَلم تَقْتُـــل وَلَمْ تَـــستَقِدْ و لم تُقَـــدِ

تبرز هذه الأبيات في دلالاتها السطحية صورةً لشاعرٍ متيم أضحى أسير الهوى والجمال الأنثوي، حيث يكابد الشاعر آلام هذا الحب الذي كاد يودي به إلى الموت"يُرى صحيحاً يمشي...وباطنه سقم". ولكن القراءة الثقافية الفاحصة لا تسلم بصحة هذا التفسير الجمالي الذي يبدو في الظاهر، كما أنها لا تبرّئ في الوقت نفسه هذا الجمالي المتمثل بالغزل من تبعات ودلالات نسقية متوارية، تكون على علائقية بالأحداث والظروف التاريخية التي ينتمي إليها الشاعر.

فالمعاناة التي يشتكي الشاعر ويلاتها ليست عشقية أو عذرية كما في ظاهر النص، وإنما هي سياسية صرفاً. وما السقم الذي أشار إليه الشاعر سابقاً "سقم جوى لذعه على الكبد" إلاّ إشارة مضمرة للألم

(١) الجدد: ما استرق من الرمل، أو هو الأرض الغليظة المستوية، السربخ: الأرض الواسعة المضلة.
(٢) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٤٠-٢٤١.
(٣) البيعة: معبد النصارى.

الذي سببه الأمويون للشاعر.

ويمضي الشاعر قدماً في كشف زيف سلطة بني أمية التي تسوق نفسها للجماهير بوصفها سلطةً بريئة وجميلة "كأنها دمية مصوّرة"، ولكنها في حقيقتها قاتلة للناس من دون ذنب اقترفوه "قتلت نفساً بغير نفس....".

وهكذا فإن حيل السلطة ومراوغاتها التي تتجلى في حضور أنساقها الأنثوية الخادعة "رقية، دمية مصورة" تجعل الشاعر مدركاً لمثل هذا الممارسات، على الرغم من اعترافه الصريح بالوقوع في أحابيلها. يقول الشاعر(١):

لم تَسْلُبيني عَقْلِي، وجَدِّكِ، عَنْ ضَعْفٍ ولكنْ بالنَّفْثِ في العُقَدِ
فَلَيْتَني لم أكُنْ عَلِقْتُكُمُ ولَيتَها بالنَّوالِ لم تَعِدِ
حتّى متى تُنْجِزينَ وَعدي؛ فقد طَالَ وُقوفي لِوَعْدِكِ النَّكِدِ(٢)
تَركْتِني واقِفاً على الشَّكِّ لم أصْدُرْ بيأسٍ منكُمُ و لم أَرِدِ

إنّ اعتراف الشاعر بوقوعه ضحية لخداع السلطة يوضح للمتلقي قدرة هذه السلطة على التشكل والتمثيل الشيطاني على الجماهير " ولكن بالنّفث في العقد". ولذلك فإننا لا نستغرب حالة الندم التي أصبحت تطغى على نفسية الشاعر بسبب تواصله مع رقية/السلطة الأموية "فليتني لم أكن علقتكم"، إذ إنّ انخراط الشاعر في عالم رقية الجديد أوقعه في دائرة الشك اللامتناهية.

ويرى ابن قيس الرقيات أنّ علاقة الإنسان بالمكان هي علاقة وجودية حميمة لا يتحقق معنى الحياة إلاّ بهما معاً. وبما أن المكان في شعر ابن قيس الرقيات يتصف بالسلب نظراً لما يشيع فيه من جدب وخواء وموت، فإن هذه الصورة تكون مدعاة لتخلي الإنسان عن هذا المكان. ولذلك فان ظاهرة تكرار المكان عند الشاعر تبدي للدارس مدى تمسك الشاعر بالمكان وحنينه إلى تأسيس الخلافة القرشية فيه، وكذلك حرصه على ديمومة البقاء الإنساني في إطاره. فالمكان في ذاكرة الشاعر لا يعني سوى الحجاز، كما أن الإنسان المقصود في النص الشعري ليس إلاّ الإنسان القرشي، الذي مارست السلطة الأموية بحقه صنوف القهر والاضطهاد.

فالسلبية التي استحال إليها المكان في نظر الشاعر، تعكس في حقيقتها صور التجاوزات والانتهاكات التي مارستها المؤسسة السياسية المسيطرة آنذاك، فجعلت المقدس مدنساً، والمركزي هامشياً.

---

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٤١.

(٢) الوعد النكد: الذي لا يوفى به.

لذا، فإن الشاعر يحاول من خلال رصد الملامح السلبية للمكـان أن يقـدم استجواباً لتلك الممارسات،التي طبقتها السلطة الأموية على المكان/ الإنسان الحجازي. يقول الشاعر في همزيته المشهورة الطويلة[١]:

أقفَـرتْ بَعْـد عبْـدِ شمْـسٍ كَـداءُ فَكُـدَيٌّ، فـالرُّكْنُ، فالبَطْحـاءُ[٢]

فمِـنىً، فالجِمـارُ مِـن عَبْـدِ شمْـسٍ مُقْفِـراتٌ، فَبَلْـدَحٌ فَحِـراءُ[٣]

فالِخيـامُ الـتي بعُـسْفَانَ، فالَجُحْـ ـفَةُ مـنُهمْ، فالقَـاعُ فـالأَبواءُ

مُوحِـشَاتٌ إلى تَعـاهِنَ؛ فالـسُّقيـ ـا قِفَـارٌ مـن عَبْـدِ شمْـسٍ خَـلاءُ

قَـدْ أراهُـم، وفي المواسِـمِ إذْ يَغْـ دونَ: حِلْـمٌ ونائِـلٌ وبَهَـاءُ

ونلحظ في هذه القصيدة أنّ حديث الشاعر عن المكان يرتبط مباشرةً بوصـف النـساء، حيـث يقول[٤]:

وحِـسَانٌ مِثْـلُ الـدُّمَى عَبْـشَمِيَّا تٌ، عَلَيـهِنَّ بَهْجَـةٌ وَحيـاءُ

لا يَـبِعْنَ اِلعيـابَ في مَوسِـمِ النـا سِ، إذا طـافَ بالِعيـابِ النِّـساءُ[٥]

ظـاهِرَاتُ الجَمـالِ والـسَّرْوِ، يَنْظُـرْ نَ كمـا يَنْظُـرُ الأَراكَ الظِّبـاءُ

تتمحور فكرة هذه الأبيات حول ثنائيتين ضديتين هما: عبد شمـس/ إقفـار المكـان، والنـساء العبشميات/ النساء غير العبشميات. وقد اتخذ الشاعر من هاتين الثنائيتين أداةً لتمرير نقـده واسـتجوابه للسلطة، إذ إن الصورة الضدّية في إطارها السياقي قادرة على خلق عوالم متضادة تتمظهر من خلالها طبيعة الصراع بين مختلف القوى الاجتماعية والأيديولوجية.

نلحظ الشاعر في الثنائية الأولى عبد شمس/ الإقفار المكاني يعمد إلى تكرار اسم "عبـد شمـس" ست مرات، ثلاث منها يأتي ذكراً صريحاً، والأخرى ترد بضمير الغائـب " فالجحفـة منـهم...، قـد أراهم،...إذ يغدون".

ويولّد أسلوب التكرار هذا حسّاً طاغياً لدى الشاعر يشي بحقيقة تعلقه بالاسـم المكـرر، إذ إنّ

---

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٥٠.

(٢) كداء وكدي: جبلان، أو موضعان قريبان من مكة.

(٣) منى: جبل بمكة وهو من مواقف الحج، الجمار: موضع رمي الجمار، بلدح: واد قبل مكة من جهة الغرب.

(٤) **المصدر السابق**، ص٢٥٠.

(٥) العياب: جمع عيبة، أراد أنهن شريفات غنيات.

حدث الإقفار المكاني ناجم في جوهره عن غياب عبد شمس/قريش "أقفرت بعد عبد شمس"، حيث تتمتد صورة الجدب لتصبح كونية شمولية متسارعة، وبالتالي فإن الشاعر يضعنا أمام جدبٍ مكاني كوني مرهون بالزمنية، أي إنّ هذه الصورة المكانية أتت بعد غياب "عبد شمس" عن المكان، وإنّ صورة المكان في ظل خلافة قريش/ عبد شمس كانت تعج بأسباب الحياة.

وتكشف هذه الجدلية أيضاً أنّ حضور قريش/ عبد شمس /الخلافة القرشية في المكان الحجازي يمنح الكون بهجة الحياة ورونقها في رأي الشاعر. ولذلك فإن تجدّد الحضور القرشي بات ضرورة لازبةً لإنقاذ المكان من التوحش والتهدم والإقفار؛ فحضور الخلافة القرشية يتضاد مع طبيعة التحولات السالبة التي استحال إليها المكان أخيراً.

وهكذا فإن بعث المكان وإحياءه منوطٌ في رؤية الشاعر بحضور قريش، ولا شك في أنّ هذه الرؤية تعني أن حضور الآخر/ بني أميّة يشكل عامل هدم وتقويض بالنسبة للمكان.

ويوحي لنا تكرار الشاعر للمكان في الأبيات الأولى من النصّ، أنّ الشاعر حريصٌ على حفظ الأماكن الحجازية وتدوينها في ذاكرته. فالشاعر يجسد عبر فاعلية التكرار صوره الخوف التي أضحت تسيطر عليه بسبب هذا الإقفار الذي ألمّ بموطنه، وهو في الوقت نفسه يحاول من خلال تكرار الاسم المكاني صون هذا المكان من حدث الانمحاء الزمني، مثلما يسعى إلى تأكيد أحقية قريش بالسلطة، وأحقية الحجاز بأن تكون مهداً ومكاناً لهذه السلطة. ولا أدلّ على رؤية الشاعر هذه من قوله:

قَدْ أراهُم، وفي المواسِمِ إذْ يَغْـ ... دونَ: حِلْمٌ ونائِلٌ وبَهَاءُ

فالحضور القرشي يحقّق عند الشاعر قيمة كبرى لمفهوم الحياة؛ لأنّ خلافتهم تقوم في أساسها على قيم إنسانية تجعلها مقبولة بالنسبة للناس "وفي المواسم إذ يغدون...". فالعلاقة بين السلطة القرشية والناس ليست علاقة نفعية أو استبدادية تخضع الجماهير لاحترامها، وإعلان الولاء لها بالقمع واستباحة الدماء كما هو الأمر في سياسة بني أمية، وإنما هي سلطة تكتسب حضورها وشرعيتها من خلال تأييد الناس لها، ومن خلال نشرها لمفاهيم العدل والحلم والاحترام في ضوء علاقتها بالرعيّة.

إن فاعلية المكان تتجلى، كما يرى الشاعر، بتحقق مركزية عبد شمس / قريش في إطاره، كما أن حالة الإقفار التي تعم معالم المكان على تعدّده حتمية زمنية لن تنمحي إلاّ باستعادة قريش لمقاليد الحُكم مرّة أخرى.

وأمّا الجدلية الثانية النساء العبشميات/ غير العبشميات فإنها تبرز خصوصية المرأة القرشية وتفوقها على غيرها من النساء، من خلال محافظتها على معاني العفة والشرف والجمال.

وتبدو صلة هذه الجدلية بالجدلية السابقة مهمة وفاعلة في الكشف عن المعنى النسقي الذي يسود

الشاعر تأكيده. فإذا كان المكان في الثنائية الأولى قد تحوّل إلى إقفار وموت في ظل غياب عبد شمس/ قريش، فإنّ الحياة بشكل عام يمكن أن تتحوّل إلى غياب كلي للقيم السامية التي تجسّد شرف الإنسان وطهره، لولا حضور النموذج الإنساني المثالي كما في صورة النساء العبشميات.

فالمرأة العبشمية ترفض التخلي عن المبادئ والخصال الحميدة التي تستمدها من النسب القرشي، فهي تحافظ على صورة قومها كما بدت في أذهان الناس أو كما خبرها الناس في المواسم. وإذا كانت النساء الأخريات قد قبلن بمبدأ الخروج على سلطة العرف والخلق علانية أمام الناس، فإن النساء العبشميات يثبتن على القيم، ولا يرضخن لأي تحوّل يفسد الأخلاق ويسيء إلى الشرف " لا يعن العياب في موسم الناس...". ومن هنا فإن "النساء العبشميات بثباتهنّ على الشرف القرشي يمثلن فكرة الوحدة الثابتة الأصلية التي كانت معدن قريش...، وأما النساء الأخريات فيمثلن في نظر الشاعر إمكانية التحول عن القيم الأخلاقية الشريفة"(١).

إنّ هذه الصورة الجميلة التي تحظى بها النساء العبشميات لدى الشاعر، تتساوق وصورة عبد شمس من حيث ارتباطهما بفكرة ابتعاث الحياة والرغبة في تجددها في حيز المكان. فالقرشيون/ عبد شمس يجعلون بحضورهم من المواسم كرنفالاً احتفائياً بالحياة، مما يضفي على المكان جمالاً وبهاء، في حين أن العبشميات يسلكن النهج نفسه، عندما يمنعن انتشار الرذيلة في المكان "موسم الناس"، مما يمنح المكان حياة وقدسية وجمالاً.

وعليه، فإنّ عبد شمس (الرجال + النساء) قادرون على تشكيل عالمٍ مثالي يخلو من العيوب النسقية "إذا طاف بالعياب النساء"، وما تتضمنه من سلب لحرية الإنسان، وإقفار قصدي مفتعل للمكان، وتفشٍ للمظاهر الخلقية الزائفة التي سادت في عهد بني أمية.

وفي سياق هذا الفخر، فإن الشاعر يقدم استجواباً خفيّاً لسلطة بني أميّة بسبب تهميشها لقريش، واستئثارها بالسلطة من خلال إقفار المكان المركزي للخلافة/ الحجاز، ومن ثمّ تحويل الأنظار إلى المركز الجديد للخلافة في بلاد الشام.

إن التحولات التي شهدها المكان المقفر تومئ إلى محاولات بني أمية الدائبة إلى طمس رمزية المكان/الحجاز، بوصفه مكاناً قادراً على جذب الجماهير وتعبئتها ثورياً ضد سلطتهم؛ نظراً لما يحظى به المكان الحجازي من إرثٍ تاريخي وفكري وروحي.

ويبدو إحساس السلطة الأموية بخطورة قريش جلياً في سياق هذه الأبيات، إذ أظهرت الأبيات قدرة عبد شمس/ قريش رجالاً ونساءً على استيلاد الحياة من رحم الموت، وتحويل المكان القفر الهامشي إلى

---

(١) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق**، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥، ص١٧٢.

مكان خصب ومركزي بفعل ثقافة العطاء والعمل. وكذلك فإن حرص النساء العبشميات على تكريس ثقافة الخلق والفضيلة، عندما يحاول الآخرون جعل مثل هذه المبادئ ثانوية وهامشية، واستبدالها بثقافة الرذيلة والانحطاط الخلقي؛ فإن هذا الحرص يعني بالنسبة للسلطة الأموية تحدّياً كبيراً وخطيراً؛ بسبب هذه النظرة الإيجابية والحالمة بالحياة الجميلة، والمتشوفة إلى تأسيس عالم يفيض حيوية وجمالاً "ينظرن كما ينظر الأراك"، ولعلّ هذه الثقافات التي تتجلى في صورة عبد شمس/ قريش تعد من وجهة نظر الضد الآخر/ بني أمية فعلاً سياسياً قادراً على استثارة الجماهير وتأليبها ضد السياسة الأموية.

وتظل مسألة الإقفار المكاني مهيمنة على فكر الشاعر، لأن الإقفار يعني في ثقافته تدميراً حقيقياً للمكان الحجازي المقدس، الذي يتوق الشاعر إلى إحيائه بوصفه المركز الفعلي للخلافة القرشية. يقول الشاعر(١):

أَقْفَرَتِ الرِّقتانِ فالقَلَسُ	فَهْوَ كَأَنْ لم يَكُنْ بِهِ أَنَسُ(٢)
فَالدَّيْرُ أَقْوى إلى البليخ، كما	أَقْوَتْ مَحاريبُ أُمَّةٍ دَرَسُوا(٣)
أمسى بِحَوْمَاتِها العَدُوّ وفي	أعْلى أعالي حُصُونِها حَرَسُ(٤)
لم نَستطِعْها إلاَّ بِمُسْتَلِمٍ	عاري الّطنابيبِ تحتَه فَرَسُ(٥)

تضمر هذه الأبيات ثلاث مفردات نسقية هي: المكان المقفر "أقفرت الرقتان فالقلس..."، والعدو "أمسى بحوماتها العدو.."، والبطل المستلئم "لم نستطعها إلا بمستلم".

وتتعاضد هذه الأنساق لكي تجسد صراعاً أيديولوجياً تدور أحداثه في فضاء المكان. ويمكن للقراءة الثقافية أن تؤول هذا الصراع بكلية أنساقه انطلاقاً من معطياتٍ تاريخية وسياسية تتعلق بموقف الشاعر المناهض سياسياً لخلافة بني أمية، والحالم دائماً بوحدة قريش، واستعادة الحجاز لمكانتها الدينية والسياسية في ظل الخلافة القرشية.

إنّ حدث الإقفار يبدو مرتبطاً بوجود سلطةٍ قمعية مستبدة أعملت يدها في هذا المكان، فحولته إلى عالم للموت والدمار ينعدم فيه الوجود الإنساني "فهو كأن لم يكن به أنس". وقد كانت صورة هذا المكان مأساوية إلى حدّ كبير، إذ تمكن العدو من طمس معالمه الحضارية والإنسانية من أجل الهيمنة عليه " أمسى

(١) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٧٨.

(٢) أنس: أي إنسان يؤنس إليه.

(٣) أقوت: خلت، محاريب: مجالس.

(٤) حوماتها: ما حولها.

(٥) المستلئم: اللابس اللأمة ، وهي الدرع، عاري الطنابيب: قليل اللحم، أي ليس برهل، والطنبوب: حد عظم الساق.

بحوماتها العدو...".

وتشكل مفردة "العدو" في وعي الشاعر نسقاً سيميائياً يشير إلى السلطة الأموية، التي اتبعت سياسة ظالمة تجاه الحجاز تقوم على فكرة الهيمنة والتسلط والحصار.

ويبدو الصراع، إذن، واضحاً بين نسقٍ يحاصر المكان/ الحجاز ويحتله بفعل القوة، ونسق آخر مضاد يدافع عن المكان بكل ما أوتي من قوة، ويمثله صوت الشاعر المؤيد لفكرة الخلافة القرشية "لم نستطعها إلاّ بمستلم....". ويمثل "المستلئم" صورة البطل الفادي الذي يتبنى قضية الدفاع عن المكان/الحجاز الذي سيطر عليه العدو/بنو أمية، من خلال توظيف أدوات القوة "عاري الطنابيب تحته فرس"، التي تساعده على إنقاذ المكان وتخليصه من قبضة العدو.

ونلحظ أن الشاعر ينتصر لهذا البطل المخلص، فيصفه بأنه صاحب حقٍّ وقضية عادلة، إذ يقول:

طَلاّبِ وِتْرٍ كأنَّ صورتَهُ هِلاَلُ بَدْرٍ أضاء، أو قَبَسُ

كما يبدو أن لثورة هذا البطل ضد العدو الذي دمّر المكان وهيمن عليه أنصاراً يسعون بجدٍّ إلى دحض شر العدو/السلطة الأموية عن المكان الحجازي بفعل القوة:

وفِتيةٍ كالسيوف، مُقْتَعَدي الـ خَيْلَ وَجيفاً، والليلُ مُدْ لَمِسُ(١)

إنّ تركيز المجموع المتوحد "صوت الشاعر + البطل القائد+ الفتية" على فكرة الثأر من العدو تمثل فعلاً تطهيرياً للدنس الذي أصاب المكان، وانبعاثاً للحياة من خلال إراقة دم العدو:

قَدْ يُطلبُ الوِتْرُ بالدِّماء، وقَدْ يُدْرَكُ ثَأرٌ ويُغْسَلُ الدَّنَسُ

ونلحظ أن ثورة المجموع تتمكن في النهاية من تحقيق الانتصار على العدو، وكأن الشاعر يريد أن يقول بأن حلم ولادة الخلافة القرشية يمكن أن يحدث بفعل وجود البطل/المستلئم الذي يحمل لواء الدعوة، ويقود ثورة الجماهير ضد السلطة المضادة.

ويصور ابن قيس الرقيات رحلة القطين عن المكان تصويراً دراميّاً مؤثّراً ودالاًّ، إذ يقول(٢):

أَتاكَ رَسُولٌ مِنْ رُقيَّةَ ناصحٌ بأنَّ قَطِينَ اللهِ بَعْدك سُيِّرا(٣)

فَسَارَ بها حَيٌّ كِرامٌ أَعِزَّةٌ وَخَيْرٌ إذا ما يُبْتَغَى، غيرُ أَعْسَرا

(١) انظر: عبد الرحمن محمد، إبراهيم، **شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل**، ص٢٧٩. مدلمس: شديد السواد، الوجيف: ضرب من السير.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٨٧-٢٨٨.

(٣) قطين الله: أهل مكة.

فلِلّهِ عَيْنا مَن رأى مِثْلَ قَوْمها ... غَداةَ غَدَوا، كانوا أَعَقَّ وأَفْجَرا
وَأَقْطَعَ للأَرْحامِ لم يَرْقُبوا بها ... مِنَ اللّهِ إلاَّ يَوْمَ ذاكَ وأيْصَرا(١)
وأَكْثَرَ مِنهم سَيِّداً غيْرَ مُفْحَمٍ ... أَغَرَّ تَقِيّاً، أَصْلَعَ الرأْسِ، أَزهَرا
وأَحْسَنَ منهم مَوكِباً حينَ أَعْرَضوا ... وَخِدْراً على مِثْلِ المَهاةِ مُخَدَّرا
تَقولُ لِمَنْ يَحْدُو بها، حينَ جَاوَزوا ... بهَا قُرُحَ الوادي وأجبالَ خيبرا(٢)
قِفُوا بي أَنْظُرْ نحو قومي نَظْرَةً ... فَلَمْ يقِفِ الحادي بها وتَغَشْمَرا(٣)
فَواحَزَنا إذْ فَارَقُونا، وجاوَرُوا ... سِوى قَوْمِهِمْ، أَعْلى حَمَاةَ وشَيْزَرا(٤)
بلاداً تَغولُ الناسَ لم يُولَدوا بهَا ... وَقَدْ غَنِيَتْ مِنْهُمْ مَعَاناً ومَحْضَرا
لَياليَ قَوْمي صالحٌ ذاتُ بَيْنِهِم ... يَسُوسُونَ أَحْلاماً وإرْثَاً مُؤَزَّرا
فللّهِ عَيْنا من رَأَى مِنْ مُفَارِقٍ ... يُفارِقُ طَوْعاً، أوْ غَريباً مُسَيَّرا
شبيهاً بذاكَ الحيّ حِينَ تَحَمَّلوا ... يُلَفّونَ أَسْقاطاً وَسَبْياً مُوَفَّرا(٥)
وَسَوْقَ عُدُولٍ أُعْجِلوا عَنْ مَنَاهُمُ ... رِجَالاً ونِسْواناً يُزَجَّيْنَ حُسَّرا(٦)

تشكل رحلة القطين في هذا النص نسقاً يشي برحلة الخلافة من مكة إلى دمشق، لذا فإن القطين يكون معادلاً نسقياً للخلافة ذاتها في رؤية الشاعر. ومن اللافت للنظر كذلك أن رحلة القطين عن المكان/الحجاز لم تكن طوعية بإرادة أهله، وإنّما كانت إجبارية تعسفية أخضع أصحابها لمنطق القوة كما يبدو في دلالة الفعل المبني للمجهول "بأن قطين الله بعدك سيرا".

وقد أبدى الشاعر لهفته وتحسره على رحلة القطين لأنه يرى فيه رمزاً مثالياً يتعلق بجوانب قداسية "قطين الله"، وأخرى جمالية من حيث العادات والصفات والأفعال "حي كرامٌ أعزّة..." وأكثر منهم سيداً غير مفحم.."، وهذا التحسر الفاجع على حركة القطين ومغادرته المكان يعطي مؤشّراً واضحاً عن حقيقة ولاء الشاعر لقريش وانتمائه السياسي إليها، وحزنه كذلك على تحوّل الخلافة من الحجاز إلى دمشق:

فَواحَزَنا إذْ فَارَقُونا، وجاوَرُوا ... سِوى قَوْمِهِمْ، أَعْلى حَمَاةَ وشَيْزَرا

(١) الأيصر: جمع إصر، وهي القرابات والأرحام.
(٢) وادي القرى: يقال له قرح.
(٣) تغشمر: مضى.
(٤) حماة: بلد معروف في شمالي سورية، وشيزر: حصن قريب منها.
(٥) السبي: النساء، الأسقاط : ما سقط من المتاع.
(٦) عن مناهم: أي عن حذائهم.

لقد كان موكب القطين في حدقة الشاعر موكباً جنائزياً، وكأن رحلة هذا القطين تمثل عبوراً من الحياة إلى الموت، وتجاوزاً لخصوصيات المكان الجميل/الحجاز. وقد برز هذا المعنى، بجلاء، من خلال الصوت الأنثوي الرامز كما يتجسد في صوت القطين/ الأنثى، وهي تلقي الوداع الأخير على مركز الخلافة/الحجاز، والذي تحول إلى أطلال عافية:

تَقولُ لِمَنْ يَحْدُو بها، حينَ جَاوَزوا   بهَا قُرُحَ الوادي وأجبالَ خيبرا
قِفُوا بي أَنْظُرْ نحو قومي نَظْرَةً   فَلَمْ يقِفِ الحادي بها وتَغَشْمَرا

ولا يخفي الشاعر، كما نلحظ، موقفه السياسي المناوئ لفكرة تحوّل الخلافة من الحجاز إلى بلاد الشام كما تجلّى نسقياً في رحلة القطين. فرحلة القطين في رؤيته تشير دلالياً إلى تحوّلٍ سلبي باتجاه الآخر النقيض/ سلطة بني أمية، إنها رحلة الجماعة التي تكرس مفهوم الحسّ الجمعي بالاغتراب، حيث يفارق الإنسان مكانه المركزي المألوف ليعيش في كنف أناسٍ أغيار "وجاوروا سوى قومهم..."، وفي بلادٍ يشعر فيها بلذة الاغتراب والنفي:

بلاداً تغول الناسَ لم يُولَدوا بِهَا   وَقَدْ غَنِيَتْ مِنْهُمْ مَعَاناً ومَحْضَرا

لقد أسهم حدث العبور السلبي للقطين/ الخلافة في تأجيج مشاعر الأسى لدى الشاعر، فها هو يبدي أسفه على ذلك الزمن الماضوي الجميل الذي يرصد حالة التصالح بين قومه/قريش، إذ تمكنت قريش آنذاك بفضل وحدتها من المحافظة على مركز السلطة في الحجاز، وضمان تداول السلطة بفعل السياسة الحكيمة مع الناس:

لَيالِيَ قَوْمي صالحٌ ذاتُ بَيْنِهِم   يَسُوسُونَ أَحْلاماً وإرْثَاً مُؤَزَّرا

ولا ضير في أن إحساس الشاعر بالمفارقة بين الزمن الماضي/وحدة قريش، والزمن الحاضر/تشتت قريش وسيادة بني أمية، دفعه إلى إضمار النقد للأمويين. فالأمويون، كما يرى الشاعر، مسؤولون عن خلق عالم الاغتراب كما بدا في صورة القطين، إذ أعدت الرحلة على كُرهٍ وعجل بفعل سياسات الإعنات والإرباك، واستلاب الحرية الإنسانية، وتجاوز المحرم الخلقي، وهي كلها سياسات عنصرية استبدادية مارستها السلطة الأموية تجاه ذلك القطين"من رأى من مفارق يفارق طوعاً...، يلفون أسقاطاً...، وسوق عدول أعجلوا عن مناهم...".

خلاصة الدراسة

ويتبين للناقد الثقافي بعد عملية الفحص الإجرائي لصورة المكان في شعر ابن قيس الرقيات من منظور النقد الثقافي، أنّ المكان يمثل نسقاً أيديولوجياً يجسد موقف المعارضة السياسية التي يتبناها الشاعر ضدّ فكرة تحوّل الخلافة من بلاد الحجاز إلى بلاد الشام.

وقد كانت رؤية ابن قيس الرقيات شاعر قريش في الإسلام إزاء التحولات التي فرضت حضورها على المكان الحجازي-رؤية سلبية منفعلة، حمّل الشاعر سلطة بني أمية تبعاتها.

وقد أظهرت القراءة الثقافية للنصوص المنمذجة في هاته الدراسة حول صورة المكان، أن الشاعر بات مؤرقاً لما آل إليه المكان/ الحجاز من جدب وخواء وغياب كلي لصور الحياة. وقد دفعه هذا الإحساس العميق بجانب الاغتراب الروحي والنفسي في العالم الجديد/ عهد بني أمية إلى تأسيس أحلام وطموحاتٍ مشروعة عبّر عنها بصورة إضمارية نسقية، تكشف عن حنينه المتعاظم إلى استعادة الزمن الماضوي الذي يحتفي بوحدة قريش وقوتها، ومن ثم تسلمها لمقاليد الحكم حتى تعاد إلى المكان الحجازي الدارس في الزمن الراهن سلطة الحضور الروحي والسياسي.

وينضاف إلى ذلك أيضاً أن الشاعر جعل من المكان قضية مركزية ذات أبعاد إنسانية مؤثرة؛ إذ إن حالة الجدب التي تصيب المكان سرعان ما تنعكس على الإنسان، فيتحوّل إلى ضحية مضطهدة بسبب ممارسات القمع التي تنفذها سلطة بني أمية بحق المكان والإنسان على حدّ سواء.

ومن هنا يمكننا الجزم بأنّ النص الشعري عند ابن قيس الرقيات هو نص أيديولوجي بامتياز؛ إذ يمكن تأويل الموضوعات الماثلة في شعره من مثل:المكان، والمرأة، والرحلة ، والمديح على أنها أنساق ثقافية رمزية محملة بالفكر الأيديولوجي، الذي تحكمه ظروف تاريخية معينة تبرز حقيقة الصراع بين الشاعر الباحث عن مجد قريش الضائع، والمؤسسة السياسية المهيمنة التي يمثلها الحكم الأموي.

تضاريس اللغـــة والدلالـــة

في ديوان فاكهة الندم للشاعر عبد الناصر صالح

د. إبراهيم نمر موسى *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٢/٢٣ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١٢/١٧

ملخّص

إن الشعر كشف عن خبايا الذات، وتأمل في باطن الحياة، يستخدم لغة تتجاوز دلالاتها المعجمية لتأكيد الوظيفة الجمالية، مما يعني اكتناز اللغة الشعرية بطبقات دلالية تشابه طبقات الأرض في عمقها، وتنوعها.

تأتي هذه الدراسة عن ديوان "فاكهة الندم" لتضيء جوانبه اللغوية القابلة لتأويلات وتفـــسيرات شـــتى، لإدراك الدلالات الكامنة في أعماقه رغم أحادية الدال. بناء على ذلك سوف أقف عند أهم الدوال الشعرية التي ترددت في جنبات الديوان، لاستكشاف طبقات البناء اللغوي، وأبعاده التعبيرية والدلالية، وتمثل ذلك في خمسة محاور أساسية هي: الـــوطن، والشهادة، واللجوء، والطيور، والتّناص.

Abstract

Aspects of Language and Denotations in Abdul Naser Saleh's Divan: *Fruits of Regret*

Dr. Ibrahim Namir Musa

Poetry has revealed hidden aspects of the soul and mediated deeply in the essence of life using denotationallanguage that exceeds its lexical meanings so as to assert its aesthetic function enriching the poetic language with layers resembling in depth and variation those of the earth.

This study is about Saleh's Divan, *Fruits of Regret.* It aims at highlighting the Divan's linguistic aspects that are subject to various interpretations and expectations in order to grasp numerous implicit denotations in spite of the oneness of the sign. Therefore, I will tackle the most important and distinct connotations that are frequent in the divan in order to explain the layers of the linguistic structure and its lexical and expressive dimensions. This is basically represented under five main headings: homeland, deportation, martyrdom, birds and intertextuality.

* قسم اللغة العربية، جامعة بير زيت.

لا شك أن الشعر كشف عن خبايا الذات، وتأمل في باطن الحياة، ورؤيا استشرافية تحاول إعادة تركيب ما هدمه الإنسان، أي إنه خطاب خاص يلامس عمقاً إنسانياً بلغة إيحائية، مشحونة بتعدد الدلالة، تنتهك تخوم اللغة المعيارية وقوانينها الذهنية والموضوعية في الصياغة والأسلوب. فاللغة الشعرية تتجاوز نظام اللغة العام، إلى تأكيد الوظيفة الجمالية للشعر، بغرض الإيحاء لا التقرير، والتلميح لا التصريح، مما يعني اكتناز النص الشعري بطبقات دلالية تشابه طبقات الأرض في عمقها، وتنوعها، وأشكالها، يستطيع الناقد اكتشافها بمواجهة النص الشعري، وسبر أغواره، ورؤية علاقات اللغة في باطنه، ومن ثم تأويلها، وتفسيرها.

إن سبر أغوار النص الشعري، يشير إلى مصطلح "الخلفية"، الذي يعني مجموع العناصر الكامنة، التي تشكّل خلفية العمل الفني، ومهاده، وهذه هي اللغة الشعرية، وقد قابله (موكاروفسكي) بمصطلح "الأمامية، الذي يعني العناصر البارزة في العمل الفني، وهذه تعني اللغة المعيارية. وعلى هذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية، من حيث الشكل والوظيفة، ففي الوقت الذي تسعى فيه الأولى إلى التوصيل، يتقهقر هذا التوصيل إلى الوراء في اللغة الشعرية، ويتوارى المضمون، فكلما كان المضمون أمامياً قل إمكان الشعر"(١)؛ وبذلك لن يكون الشعر شعراً إلا إذا كان (منتهكاً) لحدود المعيارية، و(خلفياً) في إنتاج الدلالة.

بناء على ما سبق، تتحقق الوظيفة الجمالية في الشعر، من خلال توظيف الشاعر، لدوال مراوغة، وتراكيب طازجة، ومجازات بعيدة، وتناصات دالّة، ومفارقات مباغتة تكسر عنصر التوقع ...الخ؛ وبذلك تستطيع الكلمات أو التراكيب الشعرية، أن تشكّل هالة من الدلالات الكائنة والمحتملة في باطن الخطاب الشعري، وتكشف عن حقيقة الحياة التي يريد الشاعر التعبير عنها؛ لأن الفن "عملية إنسانية، فحواها أن ينقل إنسان للآخرين، واعياً، مستعملاً إشارات خارجية معينة، الأحاسيس التي عاشها، فتنتقل عدواها إليهم؛ فيعيشونها ويجربونها(٢)، فتكون علاقة المتلقي بالنص الشعري علاقة تفاعل منتج، ويتوقف هذا على إدراك الشاعر لمسؤولية الكلمة، التي تحتّم عليه أن يكون شعره ممتزجاً بدم الإنسان، وبناء الحياة.

وإذا كانت اللغة الشعرية تركيباً مشحوناً بالدلالة، ومختلفاً عن التراكيب اللغوية الأخرى، فإن ديوان "فاكهة الندم" للشاعر عبد الناصر صالح، تتجلى في ثناياه دوال شعرية غير محايدة، تخرج عن دلالاتها المعجمية، وتوظّف في سياقات متميزة، قابلة لتأويلات وتفسيرات باطنية شتى، تعبّر عن الواقع المعيش، وتلتزم بقضية الإنسان في أبعاده الوطنية، والقومية، والإنسانية. وعلى ذلك فإن القراءة الباطنية للنص

---

(١) انظر يان موكاروفسكي، **اللغة المعيارية واللغة الشعرية**، تقديم وترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، مج٥-ع١- (أكتوبر/تشرين الأول ١٩٨٤م)، ص٤١.

(٢) إليزابيث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، (بيروت، منشورات مكتبة منيمنة،١٩٦١م)، ص٢٩.

الشعري، تؤدي إلى إدراك الدلالات الكامنة في أعماقه، واستكشاف التجربة الشعرية، وأبعادها الفنية والموضوعية، ومثل هذه القراءة في رأي خالدة سعيد "ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي عملية ديناميكية فعّالة؛ لأنها تعامل حي حركي مع أثر يتميز بالحياة، وقابلية النمو والتوهج"(١). وسوف تقف هذه القراءة –لضيق المقام-على أهم الدوال الشعرية التي ترددت في جنبات الديوان، لتضيء جوانبها، وتستكشف طبقات البناء اللغوي، وأبعاده التعبيرية والدلالية، وتمثل ذلك في خمسة محاور أساسية هي : الوطن، والشهادة، واللجوء، والطيور، والتناص.

تجليات الوطن

استطاع الشاعر أن يتجاوز بالوطن مساحته الجغرافية المجردة، إلى كونه تشكيلاً روحياً ووجدانياً، يزخر بالحركة والحياة، وصاغه وفق رؤيا اتخذت صوراً مثالية وإنسانية متعددة، فهو في قصيدة "على غير عادها"، يتجلى في صورة المرأة التي تلد نبياً. يقول :

سأنهض من قبضة الحزن
من وجع الذات
هل يستوي العشق والموت ؟
هل تأكل النار ما يثقل النار ؟
هل تلد الأرض طفل النبوة ؟
ذاكرة العشب
أعمدة النور
أروقة العشق
أخيلة للفضاء المزركش ترسم أحلامنا ؟
إنه أول الغيث ...(٢)

تتشكّل الصياغة اللغوية للأبيات الشعرية، عبر محورين دلاليين مهمين : أولهما، رغبة الأنا الشعرية في النهوض من قبضة الحزن، الذي لا يشكّل حزناً ذاتياً فحسب، بل حزناً شعرياً جماعياً، لأن الحزن الشعري "خاصية من خواص العالم"(٣)، كما يشكّل النهوض فعلاً، يتجاوز من خلاله الشاعر حدود الدلالة المعجمية، إلى دلالة الانبعاث من وجع الذات والموت، بكل ما يحمله الانبعاث في إطاره الأسطوري من

(١) خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، بيروت، دار العودة، ط٢-١٩٨٢م، ص٥٩-٦٠.

(٢) عبد الناصر صالح، **ديوان فاكهة الندم**، رام الله، فلسطين، المركز الثقافي الفلسطيني (بيت الشعر)، ط١-١٩٩٩م)، ص٢٠.

(٣) صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، مصر، مؤسسة مختار للتوزيع والنشر،ط١، ١٩٨٧م، ص١٠٥.

تخصيب للأرض البوار، وطي لحياة الموات، وفتح لمنافذ الخلاص، وانتصار على الجدب والجفاف.

ثم يحضر المحور الثاني، ليعمّق هذه الدلالات، بتوالي أساليب الاستفهام المتفجرة في قرارة النفس الإنسانية، الطامحة إلى التخلص من الحزن والموات، ابتغاء الوصول إلى اليقين الشعري، أو الواقعي في "ولادة طفل النبوة"، بكل ما تحمله هذه الولادة من حياة وحركة ونماء، وأن الأرض الفلسطينية لن تعدم ولادة هذا الطفل النبي، تلك الأرض التي شهدت على وجه اليقين ولادة عيسى بن مريم (عليه السلام)؛ وبذلك يشكّل الاستفهام مرحلة مهمة من مراحل الوعي بالذات وبالآخرين، مما يجعل الأبيات الشعرية/القصيدة كشفاً عن خبايا الذات، حيث تتسم هذه الولادة باخضرار الذاكرة، وإشراق النور، وصوفية العشق للوطن، وانبعاث المطر الذي يحيي الأرض بعد موتها.

ويجعل الشاعر كلاً من (الناصرة)، تلك المدينة التي عاش فيها المسيح (عليه السلام)، و(مرج بن عامر)، الذي مارس على أرضه الكنعانيون طقوسهم الزراعية، وبنوا حضارة زراعية راقية، كما سيكون مكاناً لمذبحة إنسانية كبرى، تنذر بنهاية الحياة- يجعل منهما رمزاً يجسد، فلسطين /النواة الخفية، التي تغطي مساحة الوطن، والوجود الفلسطيني المتحقق في العالم، وتجعل النص الشعري مشبعاً بكيانية متحركة غير معزولة عن البشر، وبمعنى آخر، يصبح المكان/الوطن إيقاعاً شاملاً، وجزءاً من التجربة الحياتية للذات الشاعرة، والشعب الفلسطيني، وبذلك يقرأ الشاعر أسرار الأمكنة، ويتماهى فيها مع كل نبضة قلب، ولمعة فكر، وخلجة عرق. وإذا استطاع الاحتلال، أن يحوّل الوطن إلى حطام وأطلال، فإنه لن يستطيع أن يمحو العلاقة النفسية أو الوجدانية، التي تربط الفلسطيني بعروة وثقى لا انفصام لها بوطنه وترابه؛ وبذلك يعيد الشاعر رسم حدود الوطن، أو رسم خارطة فلسطين التاريخية؛ لأن الخرائط التي رسمها الاحتلال "تعلن بطلانها، ودنو ساعة النصر"(١). ويقول في قصيدة "بورك عَنْدَمٌ يمتد فيك" :

سأقول للريح التي جاءت بتمر المتعبين
استوطني ياقوت قلبي
باركي رملاً يعانقني
سأدخل في تفاصيل البحار
أعيد للأمواج زخرفها الوحيد
سأعيد خارطة البلاد
إلى مدائن ضيّعت صلصالها
وأعيد للبدر المسافر يقظة الأيام(٢)

(١) انظر : عبدالناصر صالح، **الديوان**، ص٣٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص٦٢-٦٣.

كما يؤكد الشاعر هذا المعنى في قصيدة "سندس المدينة كلها". يقول :

أي موت يفضح سر الدم المتألق
هذا المساء ؟
أي لحن سيعزف
-في حضرة الفارس الناصري-
لتأتي النجوم الطليقة من غابة السرو
تأتي المدينة : دفء منازلها ألق الريح فوق مآذنها
وجهها المشرئب
وميض لآلئها في الكنائس
بهجة أعيادها

ثم يقول :

نحن على الدرب ماضون
نحن على العهد باقون
يا سيد الكلمات الجميلة
يا فارس المرج
ها أنت تنهض مؤتلفاً كالمنارة
مزدهراً كالنبوة تنثر فيروزها
في صدور الذين أنابوا إلى وطن ملهم
هل صدقت القبيلة
هل صنت عهد النجوم
وأوغلت في عشقها ؟(١)

إن هذا العشق الصوفي للوطن الملهم، المزدهر كالنبوة في صدر كل فلسطيني، يشكّل جزءاً حياً من سيرته الذاتية والجماعية، التي يصحح من خلالها التاريخ، وأحداثه، وأزمانه، وأماكنه، ويثبّتها في الذاكرتين الفردية والجماعية، لكن الأمر لا يقف عن هذا الحد، بل سيحمل الوطن في قصيدة "بورك عندم يمتد فيك"، صفات التقديس والألوهية. يقول :

الريح خاصرة الصباح
تعجّ بالألحان والبقع المضيئة

---

(١) عبدالناصر صالح، **الديوان**، ص٤٤-٤٦.

أيها الوطن الجميل
تباركت أسماؤك الحسنى
وبورك عَنْدَمٌ يمتد فيك [١]

إن تحوّل الوطن في السياق الشعري إلى شيء مقدس، يجعل منه بدء العالم ومنتهاه، وينقل الدلالة من مستوى المفعول الدلالي، باعتباره وطناً محتلاً، إلى مستوى الفاعل الدلالي، وبذلك تكتسب كلمة الوطن—في رأي محمد جمال باروت-في تطور من تطورات دلالتها الضمنية خصائص (المعنى)، بالمدلول اللاهوتي، فهي ماهية حسية ميتافيزيقية مجردة، ومنزهة، ومتعالية عن كل وصف، رغم كل أوصافها[٢].

وإذا كان الشاعر، قد أضفى على الوطن صفات التقديس والألوهية في الأبيات الشعرية السابقة، فإن الذين وهبوا الوطن إكليل أرواحهم، سيحملون صفاته؛ لأنهم حققوا بموتهم وجوده/وجودهم الكوني، ومجّدوا الحياة باختيار الشهادة، وهم أحق الخلق في امتلاكه/وراثته. يقول في قصيدة "فاكهة الندم" :

سنمضي إلى صوتهم في أقاصي الكروم
سنمضي إلى حنطة الذكريات
سنمضي إلى أول الطلع في دمهم
وسنمضي إلينا

ثم يقول :

فمن يرث الأرض يا إخوتي
هؤلاء الذين يخونون
يسّاقطون
يبيعون ورد قصائدهم
من يرث الأرض
أعداؤها المستبيحون
أم حبل سرها الفقراء ؟[٣]

تنبيء الصياغة اللغوية عن ثلاثة محاور دلالية متضافرة، تشكّل أبعاداً مهمة من أبعاد المأساة الفلسطينية. فالمحور الأول، يشير إلى الشهداء الذين قدّموا أنفسهم قرباناً على مذبح الحرية الإنسانية، وحملوا عبء النضال البشري، وساروا نحو جلجلتهم راضين مرضيين؛ لذلك علينا أن نسترق السمع إلى أصواتهم

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٦٤.
(٢) انظر محمد جمال باروت، **مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث**، دراسة ضمن كتاب زيتونة المنفى، تحرير جريس سماوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١-١٩٩٨م، ص٦٢.
(٣) انظر: عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٦-٧.

في كروم الأرض، وحنطة الذكريات، وازدهار الدم، ليبقى حضورهم حضوراً فاعلاً في الزمان والمكان، نبحث فيهما عن الباقيين : الشعب والوطن، والتوأمين : الحرية والسلام.

وينهض المحور الثاني على توظيف أسلوب الاستفهام، ليؤطر النص الشعري، ويجعله أفقاً مفتوحاً يتشكّل في بنيته الصراع لوراثة الأرض بين قطبين متضادين : الأول، الشهداء/الفقراء، والثاني، الخونة، والمتساقطون، والشعراء الذين باعوا قصائدهم. والشاعر عندما يعقد هذه المقارنة، يؤمن بأهمية الكلمة في المجتمع، ويرفض معطيات الفكر الاستسلامي لبعض الشعراء المتخاذلين، الذين اكتفوا بمشاهدة الضياع الذي تعاني منه الأمة. إن المكاشفة الشعرية التي يعبّر عنها الشاعر من خلال أسلوب الاستفهام، قد شكّلت هاجساً شعرياً، يطمح فيها –على رأي شوقي بغدادي- إلى أن "يحارب كل فساد العالم، فحين يصبح الشعر قدر الإنسان، يدرك –مع مضي الزمن- خطورة أن يكون شاعراً، وذلك لنمو وعيه بمسؤولية الكلمة الشاعرة"(١).

أما المحور الثالث، فيتمثل في استحضار الشاعر فلذة من فلذات الأنا الجماعية، التي يوجّه لها الخطاب، لتكون الحَكَم في القضية المطروحة على بساط البحث، وذلك بقوله "يا إخوتي"، حيث يدل تفريق الشاعر على المستوى الدلالي بين "الأخوة والإخوة"، باختيار محور التوزيع أو المحور الأفقي في رصف الدوال الشعرية، وترتيبها، وكتابتها بشكل معين، يستنطق فيه اللغة، يدل على جعل الدلالة منحصرة ومحددة في آصرة الدم والنسب، وذات دلالة على الكثرة، بخلاف قوله "الأخوة"، الدالة على القلة، أو "الإخوان"، الدالة على الصداقة دون آصرة الدم أو النسب(٢)، إذ هي تستخدم لكل مشارك لغيره في صنعة أو معاملة ...الخ. إن افتقار الكلمتين "الأخوة أو الإخوان" إلى الكثرة، وآصرة الدم أو النسب، جعل من كلمة "الإخوة"، ذات حضور دلالي، يوحي بعمق المأساة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، لأن الخائن، والساقط، والشاعر، والتاجر، والعدو المستبيح للأرض، يطالبون بوراثتها، مما يؤدي إلى خلق صراع بين قوى متناقضة الرؤى، لكن الشاعر ينهي هذا الصراع في خاتمة القصيدة بقوله :

النوارس تملأ محرابها
والعناقيد تنهض خضراء
والماء يصفو
وقد ورث الأرض
أبناؤها(٣)

(١) نقلاً عن عز الدين إسماعيل، **مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين**، مصر، مجلة فصول، مج١، ع٤، يوليو/تموز ١٩٨١م، ص٥٧.
(٢) انظر : فاضل السامرائي، **معاني الأبنية في العربية**، الكويت، جامعة الكويت، ط١، ١٩٨١م، ص١٣٧.
(٣) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٨.

عـــرس الشـــهيد

تشير المـــادة اللغوية في المعاجم إلى أن أصل المادة هو "شهد"، وهو الخـــبر القـــاطع، والحلـــف، والإقرار، والحضور، والمعاينة، وشهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله. والشهيد : من قتل في سبيل الله(١). وقال ابن الأنباري : سمي الشهيد شهيداً؛ لأن الله وملائكته شهود لـــه بالجنة، وقيل : سموا شهداء؛ لأنهـــم ممن يستشهد يوم القيامة مع النبي (ص) على الأمم الخالية، التي تكذّب رسلها. وقال الكـــسائي : الشهيـــد في الأصل، من قتل مجاهداً في سبيل الله، ثم اتسع فيه فأطلق على من سمّـــاه النبي (ص) مـــن : المبطون، والغرق، والحرق، وصاحب الهدم، وغيرهم، وسمّي شهيداً؛ لأن ملائكته شهود بالجنة. وقيل : لأنه حي لم يمت، كأنه شاهد حاضر. وقيـــل : لأن ملائكـــة الرحمة تشهده. وقيـــل : لقيامه بشهادة الحق في أمـــر الله حتى قتل. وقيـــل : لأنـــه يشهد مـــا أعدّ الله لـــه من الكرامة بالقتل، فهو فعيل بمعنى فاعل(٢).

وقد تجسّدت شخصية الشهيد في الديوان، في صور شتى، استطاع من خلالها تعبيد الطريق نحـــو المستقبل، بعد أن سرق رصاص الاحتلال منه الحياة، واستمرأ الولوغ في دمه ودم شعبه، لكن الأرض التي سال عليها دمه الطاهر الزكي، اتخذت منه طقساً دينياً تتقرب فيه إلى مقدّر الأقدار، ومكـــوّن الأكـــوان، وخالق الإنسان. يقول الشاعر في قصيدة "قصيدة البوح" :

مـــرحى..
للبلاد التي التهمتني
وللعشب يكبـــر في مهجتي
للجبال التي تتعمّد فيها النوارس
مـــرحى..
ولامرأة توّجتـــني مليكاً
على عرشها ذات يوم
وأهدت إليّ قناديلها
(لم أفرّط بسر جدائلها أبداً)
للزنابق في غـــرّة الشمس
مـــرحى..
وللفقراء الذين يجيئون من رحم الغيث

(١) مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط، مادة "شهد"، القاهرة، مجمع اللغة العربية،ج١، ط٣، د.ت، ص٥١٦-٥١٧.**

(٢) انظر: الرازي، فخر الدين (٣١١هـ/٩٢٣م)، **التفسير الكبير**، طهران، دار الكتب العلمية، ج٩، ط٢، د.ت، ص١٧-١٨.

للشهداء الذين توضأت الأرض من دمهم
وغدوا شجر الكبرياء[١]

تنهض الصياغة اللغوية على دوال شعرية، تشكّل بؤرة تتحلّق حولها الدلالات، وتؤسس لرؤيا تحريضية، تكشف عن حضور لافت للوطن وأشيائه ومكوناته الجغرافية، باعتبارها مظهراً من مظاهر المقاومة، التي لا تعرف الاستكانة أو الاستسلام، فتحضر دوال "مرحي-تتعمد-توضأت" في جسد القصيدة، لتخترق الزمن، وتستعلي عليه، وتحقق حضورها العاطفي والديني والكوني بكثافة عالية.

إن سيطرة ضمير "الأنـا" في قوله : "مرحي"، على الصياغة اللغوية، وقيامه بفعل السرد، وعرض الرؤى والرغبات المتأججة في أعماق النفس، تكشف عن شحنة انفعالية، وتجسيد تاريخي للهوية في بعديها الذاتي والجماعي، لأنها تقول المأساة الفلسطينية، وتصلنا بأبعادها، وهذا ما توحي به عبارات "التهمتني- لم أفرّط"، فالالتهام وعدم التفريط بجدائل الحبيبة/الوطن، يعني بقاء الفلسطيني قابضاً على جمرة الوطن، متمسكاً بأرضه ضد محاولات الاقتلاع والتجريد والمصادرة، التي يمارسها الاحتلال الصهيوني؛ ولذلك عمد الشاعر إلى صياغة الذاكرة الفلسطينية العامة، وكشف عن طبيعة الصراع الإنساني، وفق مقومات تجلو صورة الفلسطيني الشهيد/المناضل، الذي يضيء بدمه عتمة العالم.

أما الأبعاد الدينية في قول الشاعر "تتعمّد-توضأت"، فتشكّل امتصاصاً للغة الكتب السماوية وأساليبها التعبيرية، التي تضفي على الشهيد بعداً علوياً مقدساً، وهي "محاولة امتلاك قدرات مجاوزة، تتيح لـه –للشاعر-ممارسة فاعليته في العالم تدميراً وتكويناً"[٢]، مما يجعل الأبيات الشعرية/القصيدة تعبيراً عن الذات الشاعرة، وتمسكها بمكوّنات الوطن "العشب-الجبال"، التي تعمّدت/تطهّرت بالروح القدس، وقدّست الشهداء الذين تستمد الأرض من دمهم طهارتها.

وإذا كانت الأرض قد توضأت بدم الشهداء، فإن وجودهم باق، وفاعليتهم في الإخصاب والاخضرار متجلّية في باطن الأرض، ومد أشجارها بالحياة، وإرواء البيادر السّخيّة بماء نهضتهم، وهذا يعني أنهم موجودون (بالفعل وبالقوة)، بالمعنى الفلسفي للكلمتين، وبذلك يتكامل الحضوران الفلسفيان، ليشكّلا تجسيداً لقيم إنسانية دالة، تعمل على ترسيخ قيم الخير والخصب والحياة، ونبذ الشر والقتل والجفاف. يقول :

هيئوا للنوارس زينتها
هيئوا للشهيد الذي عاد حنّاءه

---

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٥٦-٥٧.

(٢) امحمد عبد المطلب، **مناورات الشعرية**، مصر، دار الشروق، ط، ١٩٩٦م، ص٥٣.

للخيول أعنّتها
وابدأوا من نزيف الشوارع
من دمعة أثمرت وردة في اليباس
من كحل عينين لا تعرفان النعاس
قلت : لا يطأ الخوف جفنيهما
ترقبان روائح من وهبوا الأرض
إكليل أرواحهم
ثم جاءوا
ليعطوا الميادين أسماءها(١)

إن رسم صورة الشهيد الفلسطيني بأبعاده الإنسانية، وقدرته على امتلاك المتناقضات، متمثلة في بث الحياة في الموات، وتمجيد الحياة باختيار الشهادة، ينفي عن الموت صفته المطلقة في الأشياء، فضلاً عن طلب الذات الشاعرة تهيئة "الحناء" للشهداء الذين انبعثوا، ليحوّلوا اليباس إلى اخضرار؛ ولذلك يكتنز الدال الشعري "الحناء" في سياق الأبيات الشعرية بدلالتين : الأولى، ذات بعد حضاري، ذلك أن "الحناء" فعل إنساني ساع إلى تجديد الحياة بمحو آثار الزمن، والثانية، ذات بعد شعبي دال على (العرس)، حيث تخضّب الأيدي بالحناء، ومن ثم يلقّح الشهيد باعتباره عريساً الفتاة/البشر، بعد أن لقّح الشجر. وهكذا يضفي الشهيد على الحياة ديمومة زمانية قابلة للإخصاب والتجدد بلا نهاية.

لقد شكّلت عودة الشهداء في الديوان هاجساً إبداعياً وواقعياً، اتكأ عليه الشاعر ليضيء من خلاله بعداً دينياً، باستمرار حياة الشهداء في الأرض، وفي الملكوت الأعلى(٢)، وإذا كان أمرهم كذلك، فإن مضي الشعب الفلسطيني إلى جوارهم، سيجعله ماثلاً أمام مرآة نفسه، ماضياً إليها، لمنع المشروع الصهيوني من تحقيق عملية الاقتلاع الكبرى للشعب الفلسطيني، وتحويله إلى لاجىء في وطنه، والقضاء على هويته وكينونته الحضارية، وتدميره بكل ما يملك من فائض القوة. يقول في قصيدة "فاكهة الندم" :

سنمضي إلى صوتهم في أقاصي الكروم
سنمضي إلى حنطة الذكريات
سنمضي إلى أول الطلع في دمهم
وسنمضي إليـــنا(٣)

---

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٤.
(٢) **المصدر السابق**، ص٨١،١٩،٦،٥.
(٣) عبد الناصر صالح، **الديوان** ، ص٦.

يشكّل التكرار الرأسي "سنمضي"، مركز الثقل الشعري، وبؤرة تتحلّق حولها الدلالات؛ لأنه يضع المتلقي وجهاً لوجه أمام حركة تخلق تنبيهاً واعياً، يرفض الواقع، ويدعو إلى استمرار المقاومة والاستشهاد من أجل الوطن؛ إذ من المؤكد أن الشعر "ليس شبيهاً بالحياة، ولكنه يوقظ فينا حياة جديدة، ويعجّل بظهورها"(١)؛ وبذلك يصبح كل فلسطيني ثائراً متحدياً بدمه وحشية الاحتلال، رغبة في استرداد الأرض الثكلى، وإعادة الوجه المشرق للحياة.

لا شك أن صيغة الفعل "سنمضي"، بدلالاتها الزمنية على الاستمرار في الحاضر، وتجاوزه إلى المستقبل، تحمل وعداً متجدداً، يسبح في الزمن ويجدد حركته، حتى يتحقق الهدف الذي "مضى" الفلسطيني من أجله إلى أصوات الشهداء في أقاصي الكروم، وحنطة الذكريات، وأول الطلع، وهذا كله في نهاية الأبيات الشعرية، ينصهر في بوتقة الذات، ببعديها الفردي والجماعي؛ لأن "المضي" سيكون "إلينا"، مما يؤدي إلى تحويل الصياغة اللغوية من الخارج إلى الداخل، بعد أن أصبح التفاعل الحيوي بين الطرفين متحققاً من أجل ترسيخ قيم إنسانية، تدافع عن الحق، وتنبذ الظلم.

ليل الشتات

يعدّ الشتات /المنفى جزءاً مهماً من تلافيف الذاكرة الفلسطينية في بعديها الواقعي والإبداعي؛ لأنه جسّد مأساة شعب خرج من وطنه قسراً، ومحرقة من محارقه الكبرى في تاريخه الحديث، لكن الروح الفلسطينية رغم هجرة الجسد ونفيه، بقيت غيمة سابحة لا تبرح حدود الوطن، وتحلم بالعودة، وتعمل من أجل تحقيق هذا الحلم.

لقد تمثّل المنفى في ديوان عبد الناصر صالح في أبعاد دلالية، تعبّر عن فقدان الفردوس المحتل القابل للاستعادة، حيث الإنسان الفلسطيني القادر على النهوض والانبعاث، من الغربة والجدب، وغثيان الشتات، إلى الحياة والاخضرار، وإشراق الوطن.

إن تعدد الدلالات في وصف الحالة النفسية للمنفى، وتدرجها من الضياع والقبض على الجمر، إلى كفر الرحيل عن الوطن، إلى غسل الوجه من غثيان الشتات، إلى الانبعاث وتحقق الحلم، تدل على تفاؤل الفلسطيني، وأمله بالرجوع إلى الوطن، وولادة العودة من باطن الجحيم الأرضي الذي يخيّم على حياته، وهذا كله يلخص حياة شعب يمتلك فاعليته في الزمان والمكان، ويبتغي صياغة واقعه من جديد في رحلة استشرافية للنصر المرتقب، رغم الحصار الذي يكاد يخنقه.

يصوّر الشاعر في قصيدة "جذع قديم على حجر"، مرارة الشجن، وانكسار الغيم، وسرقة الريح للوطن، وضياع المدن الفلسطينية في غياهب الوجود، ثم يقول :

(١) إليزابث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ص٣٨.

هكذا ورق الجمر ينداح
يملأ غربتنا
يرسم الظمأ-الحزن أقواسه
والماء في الثلج
يسّاقط الثمر الغض من شجر الضوء
تهوي مواسمنا العدمية
أعراسنا الورقية
(تلك التي أورثتنا المدى جمرة
تتسعّر في عطر أيامنا) (١)

تنهض الأبيات الشعرية على حزمة من الدوال الإيحائية المتضافرة، وهي ذات كثافة دلالية، حيث تحضر دوال "ورق الجمر-غربتنا-الظمأ-الحزن-يسّاقط الثمر -تهوي مواسمنا وأعراسنا-تتسعّر أيامنا"، لتنبئ عن حياة الفلسطيني في المنفى وتمزقها، فلا يستطيع تبعاً لذلك أن يحيا كسائر البشر، فهو غريب حزين، تنسلّ حياته من بين أصابعه، ويسقط ثمر عمره، كما تسقط ثمار الأشجار، لأن الموت رابض له على الأبواب، وإذا حاول استحضار أجواء الفرح، أو ممارستها في إطار أعراسه الشعبية، حضرت الدوال "العدمية-الورقية"، التي تشكّل انعطافاً دلالياً على مستوى السياق الشعري، فيتحوّل الفرح إلى عدم، والعرس إلى مأتم، وتصبح حياة الفلسطيني في جوانبها الاجتماعية حياة كئيبة قاتمة.

إن قتامة المشهد الشعري السابق، أو إغلاق منافذ الحياة على الفلسطيني، لا يشير إلى يأس الشاعر من التغيير؛ لأنه لم يكتف بالتعبير عما كان، وما هو كائن، بل تجاوز هذا الإطار الزمني وعبّر عما سيكون، وفتح بذلك نافذة جديدة، وأملاً يسعى إليه الفلسطيني، ليتجاوز من خلاله المأساة إلى الحضور الفاعل في الكون، وبذلك يكون الشاعر مدركاً لمسؤولية الكلمة الشعرية، التي يجب أن تضيء شمعة في نهاية النفق المظلم، وأن تناضل ضد قوى الشر والظلام، وأن تدعو إلى تغيير العالم نحو مستقبل إنساني واعد، يسوده الخير والسلام. لقد كان الشاعر مدركاً أن الحياة مأساة-على حد تعبير ييتس-، ولكن إذا أصبحت المأساة فاجعة بالنسبة إليه، فسيصبح شاعراً كسيحاً(٢)، ولذلك نراه يدعو في قصيدة "ملائكة خضر، وصبية فرحون"، إلى تجاوز أبعاد المأساة، بغسل الوجه من ظلمات المنفى، واستعادة بهائه بالفعل الثوري المقاوم، ليفشل مخططات العدو الذي يريد دفعنا إلى الغياب والنسيان. يقول :

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص١٠-١١.

(٢) نقلاً عن أرشيبالد مكليش، **الشعر والتجربة**، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣م، ص١١٩.

لك الشمس تسطع في عنفوان التوجع
في ضجة الموت بين الميادين والطرقات
لك الماء يسقي براعم أغصانك الشامخات
ويغسل وجهك من غثيان الشتات الخفي
يعيد إليك خطوط البهاء المصادر
يجرف كل التماثيل، والحقب الجاهلية
يكسر أزمنة كنت فيها الضحية
والمستباح الوحيد

ثم يقول:

فامنح القلب أن يتهيأ
للاحتفال العظيم
وأن يتوثب
كي نبعث الروح في هيكل الزمن المهترئ(١)

يمثّل دال "الماء" في الأبيات السابقة، متكأ تتحلّق حوله الدلالة، وشفرة حرة تحطم شبكة العلاقات الدلالية في اتجاه سيرورتها رمزاً، إذ يتحول "الماء" باعتباره ظاهرة طبيعية تبث الحياة في الأشجار، وتعيد قسمات الوجه الفلسطيني وبهاءه المُصادَر، يتحول إلى سيل جارف أو ثورة كاسحة، تجرف تماثيل الجهل، وتكسر أزمنة القحط واستباحة الوجود الفلسطيني وهويته الوطنية، وتعيد له وجوده الإنساني الفاعل في هذا العالم، وتحقق له الولادة والانبعاث، وتجدد الحياة والأمل في صنع مستقبل أفضل؛ وبذلك يصبح "الماء" —على حد تعبير خالدة سعيد- رمزاً إشعاعياً، يبدأ بمحور ذاتي، وينتقل إلى مستوى اجتماعي فكوني، ذلك أن الماء ولادة وانبعاث، ودعوة إلى السفر والحلم، لخاصة العبور والجريان فيه(٢)، وهو بهذا المعنى "سفر" في شهوة الحركة والتغيير والفعل الثوري، وهو كذلك "حلم" في انتزاع الحرية الإنسانية، وانتصار لمبدأ الحياة، وانبعاث الروح في هيكل الزمن المهترئ.

بناء على ما سبق، تصبح الذات الشاعرة أكثر وعياً بماضيها وحاضرها ومستقبلها، إذ تدرك أن رحيلها قسراً في الزمن الماضي عن النواة الخفية/فلسطين، كان رحيلاً ارتكبت به إثماً "كفر"، وأن حاضرها ومستقبلها يدعوانها إلى الرجوع، لأنه تكفير عن هذا الإثم "عبادة"، عن طريق الانبعاث الثوري في دال "سأنهض"،؛ وبذلك يتعمّق الصراع الإنساني وفق مقومات تجلو صورة الفلسطيني المناضل، القابض على

(١) انظر: عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٣٤-٣٨.
(٢) انظر: خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، ص١٣٤-١٣٥.

جمرة الحياة، والذي يحارب الشقاء والبوار والجفاف، مما يجعل القصيدة تمزج الماضي بالحاضـــر، وتجـــدّل الشخصي بالتاريخي. يقول الشاعر في قصيدة "على غير عادتها" :

هذا دمي بلسم العصر
ملحمة النصر
قلت : توحّدت في شجر الانتظار
وعلّقت روحي على كتفيك قلادة
وعانقت وجهك
إن رحيلي كفر
وإن رجوعي عبادة
سأنهض(١)

إن رغبة الذات الشاعرة في التوحّد في أشياء الكون، والتضحية بالدم الذي يبلسم جراح العـــصر، والانبعاث من باطن الأرض، تعبّـــر عن واقع الإنسان الفلسطيني المقتول، المسفوك دمه، الناهض رغم ذلك بخطى واثقة نحو الولادة، ليبعث الموات في الطبيعة، ويخرج الحي من الميت، فتزهر الأرض، وتشرق بخضرتها اليانعة، أو هو بمعنى آخر، يمزج بين دلالتين : الأولى دينية، تصوّر السيد المسيح –عليه الـــسلام- الفـــادي والمخلّص، الذي يفتدي البشرية بدمه من أجل سعادتها، والثانية أسطورية، تشير إلى انبعاث طائر العنقـــاء بـــاعتباره رمزاً على انطلاق شرارة الثورة، وبهذا يتكامل البعدان –الديني والأسطوري- في جسد الـــنص الشعري، ويشكّلان معادلاً موضوعياً للفلسطيني، الذي يحمل عبء الأرض، ويدافع عنها ضـــد قوى الشر والجفاف، ويؤسس لعالم جديد يتمتع بالحق والخير والمحبة.

تنهض الرؤيـــا الشعرية في الأبيات السابقة، على رغبة الذات الشاعرة في الولادة والانبعاث بالفعل الثوري، المجلوب من داخل الذات الفلسطينية ببعدها الجماعي، أو المستند إلى الواقع والقـــدرة الشخـــصية والإرادة، إذ لا غير الدم المضيء، النازف من الجسد الفلسطيني، يستطيع أن يخط أول كلمة في سفر التحرر الوطني، الذي أصبح قاب قوسين أو أدنى، لذلك يغلق المشهد الشعري في قصيدة "سندس المدينة،كحلها"، على عودة النوارس/الشعب الفلسطيني من منفاه إلى أرض الوطن. يقول :

انتظرناك
سرب النوارس عـــاد
وعادت إلى أول الحلم قافلة الحالمين
انتظرناك

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٢١.

هـــا نحن نهتف باسمك
والعشب والسهل والقابضون على النار
نحن على الدرب ماضون
نحن على العهد باقون
يا سيد الكلمات الجميلة
يا فارس المرج
هـــا أنت تنهض مؤتلفاً كالمنارة
مزدهراً كالنبوءة تنثر فيروزها
في صدور الذين أنابوا إلى وطن ملهم(١)

تشير "عودة قافلة الحالمين"، إلى سحق المسافات الزمانية والمكانية، التي كانت تقف حـــائلاً دون عودة الفلسطيني إلى أرضه، وتنفتح لـــه الحياة في أبهى تجلياتها، المتجسدة في أشـــياء الـــوطن ومكوناتـــه، فالنوارس، والعشب، والسهل، والمرج ...الخ، تزدهر بحلوله فيها أو حلولها فيه، ويبرز "الـــوطن الملـــهم" مزدهراً منيراً، ويصبح الفلسطيني الغائب عن الجغرافيا حاضراً فيها، كما تصبح الحياة هي القوة الفاعلة، التي تعيد رسم خارطة الوطن، ليس باعتباره جغرافيا فحسب، بل باعتباره تجلياً إنـــسانياً ينـــبض بالخـــصب والاخضرار.

صـــوت الطيـــر

شكّلت الطيور بأنواعها : النوارس، والقبّرات، وعصفورة الماء، والفراشات، والحساسين، والبلابل، والعندليب ...الخ، شكّلت ظاهرة دلالية ترددت في ثنايا الديوان، خرجت فيه-غالباً-من محمولاتها الدلالية السائـــدة، إلى دلالات ترميزية ذات أبعاد كنائية موحية، فالتحمت بالتجربة الشعرية، ورشّحـــت السياق الشعري للانفتاح الدلالي، وفق رؤيا معاصرة تتمسك بالأرض والوطن، أو تحلم بالعودة إليه، أو تجتث جذر الكآبة، وتبشّر بالخلاص الإنساني من ربقة الاحتلال ...الخ، ومن ذلك قول الشاعر في قـــصيدة "فاكهـــة الندم" :

هيئوا للنوارس زينتها
هيئوا للشهيد الذي عاد حناءه
للخيول أعنتها

ثم يقول : النوارس قادمة والخيول

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٤٦.

وقافلة الشهداء
فمن يرث الأرض
أبناؤها أم لصوص الخزائن
أم ثلة الأدعياء(١)

تتماهى "النوارس" باعتبارها طيوراً تعيش على شطآن البحار، وتهاجر من مكان إلى مكان، وتتوج هجرتها إلى مواطنها الأصلية، تتماهى في الأبيات السابقة بالشهيد الفلسطيني، الذي تهيئ له الجماهير احتفالاً شعبياً لتقلده تاج الفخار، وتزيّن جسده الطاهر بورود الأرض، وتخضّب يديه بحنّاء الحياة ونسغ البداية إلى الوطن. كما تتماهى "النوراس" مرة أخرى في سياق الأبيات بالشعب الفلسطيني، الذي يعود في موكب الشهداء الأبرار لوراثة الأرض، ليطفئوا بترابها جراحاتهم، وينسجوا من الفرح بشائرهم؛ وبذلك يحطم الشاعر شبكة العلاقات الإشارية المسبقة للنوارس في بعدها الواقعي، وينعطف بالدلالة الشعرية إلى حركية متجددة، وبناء علاقات جديدة متعددة الأبعاد، تعبّر عن عودة الفلسطيني إلى الوطن الحلم.

بناء على ما سبق، يستطيع الفلسطيني بعودته إلى "الوطن الملهم"، أن يجتث جذر الكآبة التي خيّمت بظلالها على روحه ونفسه في المنافي البعيدة، وأن يحارب الشقاء بالفعل الروحي؛ ولذلك تتجلى "الفراشات" في سياق قصيدة "على غير عادتها"، باعتبارها مصدراً من مصادر الدفء والحب والضوء، التي تجعل الفلسطيني يولد من جديد، جاعلاً دمه سماداً للأرض، وبذلك تشكّل الفراشات محفّزاً أو مساعداً ثورياً يمده بمقومات النجاح، والتجرد من كآبة الماضي. كما يبرز في سياق الأبيات "الحساسين والسنونو"، التي تبني أعشاشها وتبيض، أي أنها تصنع الحياة، وتشكّل بالتالي معادلاً دلالياً للفلسطيني في بناء وطنه، وزيادة نسله، في ظل صراع يبغي فيه الاحتلال، جعل الكينونة الفلسطينية شبحاً منفياً خارج حدود الزمان والمكان. يقول:

قلت: الفراشات تبعث دفء المودة
ترسل في قطرات الندى لونها القرمزي
وتنسج خيطاً من الضوء حولي
فأخلع جلد الكآبة عني
وأنهض
كان دمي في الزمان البعيد سماد التراب
وكان النهار ملاذاً لخيلي

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٤-٧.

وكانت على راحة الكف
تبني الحساسين أعشاشها
وتبيض السنونو
سأنهض ...(١)

إذا كانت الفراشات سبباً في خلع الذات الشاعرة والشعب الفلسطيني "جلد الكآبة"، فإنها في القصيدة السابقة نفسها، تتقمص شخصية الرسول المحرّض على الثورة والمبشّر بها. يقول :

حتى تجيء الفراشات زاخرة بالمواعيد
تنبئنا بالبشائر تأتي ...
سأنهض من قبضة الحزن
من ربقة النار
من وجع الذات
-هل يستوي العشق والموت ؟

ثم يقول :

على غير عادتها قبّلتني الفراشات
ألقت عليّ سلام الحدائق
ثم أسرّت إليّ ببشرى مواسمها القمرية
فلتنزل الريح سجيلها
ولتكن ذرة الرمل عاصفة
وليكن وجعي لغة الكون
وليكن الماء قنطرة الروح
وليكن الدم
-شاهد كل الفصول التي أوغلت
في السبات
هو الخاتمة(٢)

إن إسرار الفراشات للذات الشاعرة، قد حرّك أشياء العالم في الأرض الثكلى، فتحضر "الريح سجيلها" بدلالاتها القرآنية، لتضفي سمتاً علوياً مقدساً على الدلالة الشعرية، وتنبئ بالدمار والخراب للجلاد، الذي دمّر المجتمع الفلسطيني بكل ما يملك من فائض القوة، فإذا اندلعت الثورة "انقلب السحر على

(١) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص١٨-١٩.
(٢) **المصدر السابق**، ص٢٠-٢٢.

الساحر" كما يقولون. لكن الحركة يشتد حضورها، ويشتد معها الصراع الإنساني من أجل البقاء، فتصبح ذرة الرمل عاصفة، والوجع الذاتي لغة الكون، مما يؤدي إلى تطوير سفر النكبة، لتبدأ الحكاية من النهاية، حيث الدم الذي يحرّك السبات، ويكون خاتمة المطاف الثوري ضد المشاريع الصهيونية، التي تحاصر حياة الفلسطيني، وتنفي هويته وكينونته الحضارية والإنسانية، وتوزعه أشلاء على مدن العالم؛ وبذلك تصبح فلسطين ذات أبعاد كونية، ويصبح الفلسطيني هو بدء العالم ونهايته ومأساته وثورته في مستقبل أفضل، يزخر بالخير والعدل والسلام.

وينفتح المشهد الشعري في قصيدة "أفق مطرّز"، على زقزقة العصافير فوق سور القدس، وتتحقق بشارة الفراشات في مواسمها القمرية، فيضيء صباح الحرية، وتبدد الشمس غيوم الموت الداكنة، ويخرج الفلسطيني-كطائر العنقاء-من رماد الموت، أتم ما يكون شباباً وجمالاً. يقول :

جاءت تباشير الصباح
وأطلقت شمس الحقيقة من إسار الموت
بددت الغيوم الداكنات عن العيون
ورفرفت كل العصافير البهية فوق سور القدس
فارتفعت أناشيد الحجارة
واعتلت هذا الفضاء الرحب أصوات الهتاف
ورقصة الشهداء

ويقول :

جاء العرس مؤتلفاً بأزهار الخلود
الروائح تملأ الأفق الطرّز بالندى
والأرض تطلق مهرة الوجد السجين إلى بيادرها
وتلبس ثوبها العاجي(1)

يمزج الشاعر في سياق الأبيات بين العصافير، وعودة الروح الفلسطينية، والشهيد الحي، وبدء انتفاضة الأقصى، ويجدّلها في ضفيرة واحدة، تعبّر عن رؤيا شعرية ذات أبعاد مأساوية ممتزجة ببهجة تحقق البشارة، مما منح التجربة الشعرية اتساعاً وشمولاً، واستطاع أن يولّد منها حياة متجددة، لا تستكين لمعطيات الواقع، وتطوي حياة الموات لشعب مروع مطارد، ويفتح منافذ الخلاص، وينزع عن الشعب الفلسطيني الاستسلام والخضوع لقوى البغي والشر، وهو على حد تعبير خزامى صبري "يهدم السدود بين الحياة والموت، ويعلو على الحياة، ويمتلكها بالموت"(2)، وينتصر على الحدب والبوار والجفاف، ويحرك

(1) عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٧٩.

(2) نقلاً عن أسعد رزوق، **الأسطورة في الشعر المعاصر**، بيروت منشورات مجلة آفاق، ١٩٥٩م، ص٧٥.

فيه الطموح نحو تحقيق المجد والكرامة الإنسانية.

تـــداخل النصـــوص

اتسمت ظاهرة تداخل النصوص/التّـــناص، بحضور لافت في الديوان، وهي ذات أثـــر بـــالغ في التشكيل الجمالي للخطاب الشعري، إذ لا يخلو خطاب شعري من علاقات التفاعل مع نصوص غائبة، يعاد من خلالها اكتشاف الماضي، أو قراءته في ضوء الحاضر، وإعادة تشكيله من جديد، وفق رؤيا شعرية تمتص المحمولات الدلالية الموروثة، لتكشف عن طزاجة التجربة الشعرية، وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع، بكل ما يحمله من أبعاد ذاتية وحضارية وإنسانية.

وقد ظهر مبدأ التّـــناص أول ما ظهر في الدراسات النقدية، في كتابات (ميخائيل باختين)، عـــن شعـــرية (دستويفسكي)، دون تحديد دقيق لـــه، إذ تحدث (باختين) عن "المبدأ الحواري"، أو "الـــصوت المتعدد"، أو "تداخل السياقات"، وبيّن أن العلاقة الحوارية في النص الشعري، تعدّ من مكوناته الأساســـية "بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً"[(١)]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة لإنتـــاج دلالـــة جديدة.

ويعود الفضل في ولادة مصطلح التّـــناص إلى (جوليا كرستيفا)، التي نظرت إليه باعتباره نتاجـــاً لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، القائلة بمركزية النص وانغلاقه على نفسه، وبذلك عرّفت النص بأنه " ذو طبيع إنتاجية، وهـــذا يعـــني : أولاً، أن صلته باللغـــة التي يكون جزءاً منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم-بناء)، وثانياً، ثمة تبدّل وتغيّـــر في النصـــوص، أي تناص، ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخـــوذة مـــن نـــصوص أخـــرى، تتـــداخل وتتشابك"[(٢)]، وبذلك يكون تعريف التّـــناص لديها، أنه ذلك "التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى"[(٣)]، أو "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هـــو تـــشرّب وتحويـــل لنـــصوص أخرى"[(٤)]، وهذا التعريف يشير إلى أن ميدان عمل التّـــناص ميدان واسع، يشتمل على كل مـــا أنتجتـــه الحضارة الإنسانية.

عقد الشاعر في ثنايا ديوانه حواراً مع أنواع التّـــناص المتعددة، فحضرت النصوص المقدسة مـــن الأديان، ومغامرة العقل الأولى من الأساطير، وصوت الشعب في حكاياته وعاداته وتقاليده، وغيرها مـــن

(١) ميخائيل باختين، **شعرية دستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط١-١٩٨٦م، ص٢٦٩.

(٢) نقلاً عن باقر جاسم محمد، **التناص** ، **المفهوم والآفاق**، بيروت، مجلة الآداب، ع٧_٩، يوليو/تموز ١٩٩٠م، ص٦٥.

(٣) نقلاً عن مارك أنجينو، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، دراسة في كتاب من إعداد : تزفتان تودوروف (وآخرين)، في أصـــول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م، ص١٠٣.

(٤) نقلاً عن عبد الله الغذّامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، السعودية، نادي جدة الثقافي، ١٩٨٥م، ص١٣.

أنواع التّـــناص الأخرى.

يعدّ القرآن الكريم والعهد الجديد، من الروافد المهمة في التجربة الشعرية، حيث استقى الشاعر من آياتهما وشخصياتهما ولغتهما، ما جعله يبتعد عن التعبير المباشر إلى التعبير الموحي، الـــذي يكتنـــز برصيد روحي، يضفي عليه سمتاً علوياً مقدساً. يقول في قصيدة "أفق مطرّز بالندى" :

قال السور : كانت صيحة الميلاد
واجتمعت على دمهم أبابيل السماء
وقبّلته
فطاف فوق المسجد المحزون
يقرأ آية التكوين
يرمي بالحجارة جوقة الغرباء
يخرس كل ضوضاء الرصاص
ويرشم الساحات بالورد الندي(١)

تشير الأبيات السابقة إلى حضور دال "أبابيل"(٢)، الموغل في دلالته القرآنية، حيث نصر الله به دينه، وحفظ الكعبة المشرفة من (إبرهة الحبشي) ملك اليمن، لكن الشاعر يمتص هذه الدلالة، ويتجاوز بها إطارها التاريخي، إلى مستوى إشاري يكتنـــز بدلالات جديدة، فيحضر أولاً فعل القول "قال السور"، المستند إلى التشخيص في صورة القدس، وهي قرين مكة في بعدها الإسلامي المقدس، لتشهد كما شهدت مكة عـــام الفيل اندحار الشر والظلم، ثم تحضر ثانياً صورة الشهيد الفلسطيني، الـــذي باركته "طير الأبابيل" لتمـــده بديمومة الحياة، فيقوم من موته، ويطوف بالمسجد المحزون، ويرمي وجوه الغرباء بحجارة من سجيل؛ وبذلك يتماهي الشهيد في صورة طير الأبابيل، ويحتل مكان الصدارة في حركة الصياغة اللغوية وإنتـــاج الدلالـــة، ويصبح ذا سيرورة لها بدء وليس لها نهاية، لأنه دائم التجدد والانبعاث؛ وبذلك يـــستعلي علـــى الزمـــان والمكان، ويجدلهما في جديلة واحدة، تسلط الأضواء على الآني بالاستناد إلى الماضي، وفق رؤيا تتمـــسك بالأرض والوطن.

ويوظّف الشاعر في قصيدة "مرحباً أيها النيل"دال "دثريني"(٣)، بدلالاته القرآنية، وقول الرســـول الكريم (ص) للسيدة (خديجة) بعد نزول الوحي. يقول :

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٨٠.

(٢) **سورة الفيل** : الآية ٣.

(٣) **سورة المدثّر** .

حطّت يداي على موجة
دثرتني جدائلها المستحمة
فانثال عطر البساتين
شعشع نور الميادين
رفّت طيور الحدائق تستمطر اللحن
بين حرير الأصابع
قلت : تخطّفني العشق
هـا جسدي مرتع للصهيل
وهـا كلماتي قلائد للأغنيات التي تتنـزّل
كالمطر الأرجواني(١)

تسمح قراءة الأبيات السابقة، بتدفق شعري ينداح في حركة متواصلة، تبث الحياة في بساتين الوطن وميادينه وحدائقه، بعد أن "دثّـر" الموج/الماء باعتباره مصدراً من مصادر الحياة، روح الذات الشاعرة وشعبها، وهنا نلتقط لحظة من لحظات الانتشاء الإنساني في حياة الفلسطيني العاشق، الذي يضيء له الوجود في لحظة نادرة من عمر الزمن؛ وبذلك يشكّل فعل "دثّرتني" ظاهرة تتجاوز بعدها الدلالي المألوف، إلى ثورة في عناصر الطبيعة، ضد القحط والبوار والموات، أو هو أشبه بكلمة الخلق الأولى "كن"، التي حققت ولادة الكون، حيث سالت الأمطار، وازدهرت الأشجار، وزخر الوجود بالحياة والاخضرار.

إن انتصار الذات الشاعرة لمبدأ الحياة بكل تجلياتها وحضورها الإيجابي، يجعل الأبيات الشعرية إعادة إنتاج للواقع برؤيا إنسانية، وتكتنـز بطاقة تعبيرية وإيحائية شاملة، تخرج الحي من الميت، وتشرق الأرض/الوطن بالخضرة اليانعة. أرأيتم ذلك الفرح الطفولي المتوثب، عندما يخترق الفلسطيني واقعه المأساوي، ويمارس حياة الحب والعشق كسائر البشر ؟، وهذا يعني أن الفلسطيني "يتقن القتال، ويتقن الغناء معاً، إنه قادر على حب فلسطين، وقادر على حب الوردة والمرأة. إنه قادر على الموت، وقادر على الحياة ... وخلاصة الأمر : إنه قادر على أن يغري كل إنسان في العالم أن يكون فلسطينياً"(٢).

وتثير ظاهرة "التعميد" المسيحية في سياق الديوان، تجليات السماء، التي فتحت للسيد المسيح –

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص١٤.
(٢) نقلاً عن محمد حمّود، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٨٦م،ص ٣٣٣-٣٣٤.

عليه السلام-بعد تعميده[١]. يقول الشاعر في قصيدة "مرحباً أيها النيل" :

إني تعشّقت ماء يعمّـــده النيل
كل صباح
فداويت روحي بـــه
وتوضأت في ضوء أمواجه السابحات
وحطّت عصافير قلبي عليه
ارتقيت لسدته[٢]

تسيطر "الأنا" الشعرية في سياق الأبيات على حركة الصياغة اللغوية، وتقوم بفعل السرد، وعرض رؤاها وأحلامها، لأنها التجلي الداخلي، والتجلي الخارجي للإنسان، والتي تحل حلولاً صوفياً في أصـــول الكون، بعد أن "تعمّـــدت" في ماء "النيل"، فداوت جراح الروح، وتوضأت بنور الموج، لترفع عن الكون خطاياه، وتكفّر عنه ذنوبه، وهي هنا تتماهى في شخصية السيد المسيح –عليه السلام- بنورانيته الـــشفافة، وعطائه الروحي الذي يبلسم جراح الكون، ويخترق الموت والفناء والاندثار، وينتصر عليها ليحقق وجوده، وهي بهذا الاعتبار، ذات أبعاد دنيوية "داويت"، وأبعاد دينية "توضأت".

كما استقى الشاعر في ديوانه الأساطير العربية، وقد تمثّـــل ذلك في طائر "الفينيق"، فعبّـــر مـــن خلاله عن البطولة والتجدد والانبعاث، وأفاد من حرارة التجربة الإنسانية الـــتي تنطـــوي عليهـــا هـــذه الأسطورة. يقول في قصيدة "مرحباً أيها النيل" :

يـــا سيدي النيل
كيف استعدت رمادي من سطوة النار
وأنقدت عمري من الاندثار
لقد ضقت ذرعاً بهذي الخفافيش
يـــا سيدي[٣]

يشي أسلوب النداء بدلالاته المنفتحة على الخارج، وأسلوب الاستفهام بدلالاته المتعلقة بـــالوعي

(١) ورد في إنجيل متى ما يلي : "حينئذ رجع يسوع من الجليل إلى الأردن إلى يوحنا ليعتمد منه ، ولكن يوحنا منعه قائلاً : أنا محتاج أن أعتمد منك، وأنت تأتي إليّ . فأجاب يسوع وقال لـــه : امسح الآن ، لأنه هكذا يليق بنا أن نكمل كل بر، حينئذ مسح لـــه، فلمـــا اعتمـــد يسوع صعد للوقت من الماء، وإذا السموات قد انفتحت لـــه ، فرأى روح الله نازلاً مثل حمامة وآتياً إليه" . **العهد الجديد** : إنجيل متى، الإصحاح الثالث.

(٢) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص١٤-١٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٦.

والمعرفة، يشي بارتكاز الأبيات عليهما في إنتاج الدلالة، التي تجعل من "النيل" ذا حضور فاعل في هذا العالم، فهو الذي جعل الذات الشاعرة وقومها، ينهضان من رماد الموت كطائر الفينيق[١]، وهو بهذا يهيء للرمز الأسطوري المهاد التدميري، الذي يحقق الولادة والانبعاث، لأن الوجود الحقيقي للعنقاء، لا يتحقق إلا بمرحلتين : الأولى الموت والاحتراق، والثانية الخروج من ركام الموت؛ وبذلك يفتح "النيل" لهما-الذات الشاعرة وقومها- منافذ الخلاص، ويحرك فيهما الطموح نحو تحقيق المجد والكرامة الإنسانية، والتخلص من "خفافيش" الظلام/الاحتلال، والبحث عن إشراقة الانبعاث وتحقق الحياة.

كما شكّلت (العادات والتقاليد) بأبعادها الاجتماعية والفكرية والإنسانية، حضوراً في الديوان، ولا غرابة في ذلك فهي جزء لا يتجزأ من البنية السلوكية الطبيعية، التي يمارسها الإنسان الفلسطيني في حياته اليومية المباشرة، فكانت القصيدة رفضاً للواقع، وتمسكاً بالوطن والأرض والبيت، المعبّرة عن الكينونة الفلسطينية، وخير مثال على ذلك، تمسك الفلسطيني المنفي قسراً عن وطنه بـ "كوشان البيت"[٢]، الذي يدل على امتلاكه للتاريخ والجغرافيا الفلسطينية، رغم محاولات الاحتلال الصهيوني سرقة الأرض، إلا أن "الكوشان"، الذي يمتلكه الفلسطيني، يؤكد أحقيته الرسمية والقانونية في أرض فلسطين فـ"أنا أعرف من أنا بفضل السجلات والعلاقات، التي تشكّل الذاكرة، التي أدعوها ذاكرتي، والتي تختلف عن ذاكرة الآخرين"[٣]. يقول الشاعر في قصيدة "أفق مطرّز بالندى" :

الطير تدخل كل بواباتها
وترش قبتها بريحان الحدائق
لم يزل دمهم على الساحات شارة نصرهم
كوشان مجدهم التليد وزيزفون صلاتهم
ويرددون
حنّاؤنا هذا التراب
ووردنا الجوري حبل وريدنا
القدس موئلنا الأخير وصرح وحدتنا
هي خندق الروح الذي سيرد عن دمنا

---

(١) هو طائر خرافي، يعمّر خمسمئة سنة، وعندما يحين موته يحضر محرقته بنفسه، ويتحوّل جسده إلى رماد، ثم يخرج من هذا الرماد أتم ما يكون شباباً وجمالاً، وهو علامة على الخصب والنهوض من الموت. انظر نذير العظمة، **سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة**، دمشق، وزارة الثقافة السورية١٩٩٦م، ص١١ وما بعدها.

(٢) هو مستند رسمي يثبت لصاحبه امتلاك الأرض، أو البيت، وغيرهما، داخل فلسطين المحتلة سنة ١٩٤٨م.

(٣) هانز ميير هوف، **الزمن في الأدب**، ترجمة: أسعد رزوق، مصر، مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٢م، ص٥٠.

جنون الموت(١)

يتحوّل "الكوشان" في السياق الشعري من "ورقة" ثبوتية متوارثة عن الأجداد، يحتفظ بها الفلسطيني في بيته لإثبات حضوره في الأرض والتاريخ منذ بدء الحياة الإنسانية، يتحول إلى فعل ثوري، لا يستكين فيه إلى استصراخ العالم لإعادة حقه السليب، بل نراه يمهره –الكوشان-بدمه المسفوك ظلماً في ساحات المسجد الأقصى، تمجيداً للحياة باختيار الموت، وبذلك يضغط على أسلحة العدو الفتاكة، ويضعها بين مطرقة الفلسطيني وسندانه، أو بين كوشان البيت ودمه.

الخلاصـــة

شكَّلت الدوال الشعرية في ديوان "فاكهة الندم" هالة من الدلالات رغم أحادية الدال، إذ استطاع الشاعر تجاوز ما يسمى بـ"النواة الذرية" للمعنى المعجمي، إلى ما يسمى بـ "النواة النصية" للمعنى السياقي، مما جعل الدوال الشعرية شيئاً غير متوقع، يكشف عن إمكاناتها وعلائقها الترميزية، ويحررها من قيد التصور الذهني المسبق، ويجعلها إشارة عائمة قابلة لكل أنواع الدلالة بما يلائم السياق الشعري، وقد اتضح هذا كله في متن البحث كما يأتي:

١ - الوطن : تجاوز الشاعر به مساحته الجغرافية المجردة إلى كونه تشكيلاً روحياً يزخر بالحياة والحركة، وقد تجلى في صور عدة، فهو المرأة التي تلد نبياً، والإله الذي تباركت أسماؤه الحسنى، والنواة الكامنة في روح الفلسطيني ونفسه المحققة لوجوده الإنساني على هذه الأرض، والذي نستطيع استراق السمع إليه في صوت الشهداء، وهو أيضاً مزهر كالنبوة في صدر كل فلسطيني...الخ.

٢ - الشهيد : تجسدت شخصية الشهيد في قدرته على تعبيد الطريق نحو المستقبل، ثم تحوله إلى طقس ديني، تتقرب الأرض بدمه إلى مكوِّن الأكوان ومقدِّر الأقدار، وتستمد منه طهارتها، وتتوضأ بدمه، كما يمتلك فاعلية الإخصاب والاخضرار، وهو أيضاً عريس وليس قتيلاً مما يضفي عليه ديمومة قابلة للتجدد والولادة...الخ.

٣ - الشتات : يعدُّ المنفى محرقة من محارق الشعب الفلسطيني الكبرى في تاريخه الحديث، وقد اتخذ أبعاداً دلالية متدرجة من إحساس الفلسطيني بالضياع، إلى كفر الرحيل عن الوطن، إلى غسل الوجه من غثيان الشتات، إلى الانبعاث وتحقق الحلم إلى الوطن...الخ.

٤ - الطير : تماهت الطيور والتحمت بأبعاد التجربة الشعرية، وفق رؤيا تتمسك بالأرض والوطن، أو تحلم بالعودة إليه، أو تجتث جذر الكآبة، أو تبشِّر بالخلاص الإنساني من ربقة الاحتلال، كما تتماهى في صورة

(١) انظر : عبد الناصر صالح، **الديوان**، ص٨٣.

الشعب الفلسطيني العائد لوراث الأرض، وهي أيضاً محفِّز ثوري، وتتقمص شخصية الرسول(ص) المحرِّض على الثورة...الخ.

٥ - التناص : عقد الشاعر حواراً في ديوانه مع أنواع التناص المتعددة، معتمداً على تقنية المخالفة للدلالة الموروثة، فحضرت النصوص المقدسة، والأساطير، والعادات والتقاليد، حيث يبارك الشهيد من الطير الأبابيل مرة، وتمده في مرة أخرى بحجارة من سجيل، ويصبح التدثر بالماء وليس بغيره لينثال عطر البساتين، ويشعشع نور الميادين. وتأخذ ظاهرة التعميد بعدين: دنيوي وديني للمداواة والوضوء. أما كوشان البيت فيتحول إلى فعل ثوري لا يستكين فيه الفلسطيني إلى استصراخ العالم لإعادة حقه السليب، بل يمهره بدمه في ساحات المسجد الأقصى.

خطاب المقدّمات وميثاق القراءة في شروح حسن كامل الصيرفي على الشعر الجاهليّ

د. محمد موسى العبسي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١٢/١٧

ملخّص

توخى هذا البحث دَرْسَ شروح الشعر الجاهلي، في ضوء نظريات القراءة والتأويل، وخَصَّ عنايته بمقدّمات شروح حسن كامل الصيرفي- على دواوين: عمرو بن قميئة، والمُتَلَمِّس الضُّبَعِيّ، والمُثَقِّب العَبْديّ- وحاول البحث أن يَجْتَليَ ما اشتملت عليه من مناحي التلقي ومسائله، وما يتعلق بِها من أفق التوقع الذي صدر عنه الشارح، وأفق التوقع الذي يَسَعُ مقدمات الشروح أن تَبْـنِيَهُ في ذهن متلقيها.

وانتهى البحث إلى اكْتِـناهِ جملة من مظاهر التلقي في مقدمات شروح الصيرفي، من نحو: سلطة القارئ ونرجسيته، والمنحى التداولي وتَلقِّي المُرسَلة الشعرية، والجنس الشعري وسَنَن التلقي، والمنحى السِّيَري: سلطة المؤلف وسلطة المدلول، وتاريخ التَّلقي وآفاق التوقع، وترسيخ النص وآفاق التلقي.

Abstract

The Discourse of the Commentaries in Light of the Reading Pact of AI-Sayrati's Illustration Treatises of Pre-Islamic Verse

Dr. Mohammad Mousa al-Absi

The aim of this paper is to present an analysis of the Illustration Treatises of the pre-Islamic poetry in the light of Interpretation theoretical framework particularly focusing on AI-Sayrafi's foreword sections to such Diwans as' Aamr Ibn Qami'a, AI-Mutallamis AI-Dhuba'i and AI-Muthaqqib AI-Abddi. The writer attempts to investigate issues of reception, the horizon of anticipation pertaining thereto from which the treatise writer emanates, and the horizon of anticipation that the forewords are capable of constructing in the mind of the reader. The paper concludes with identifying an array of guises of reception manifested in AI-Sayrafi's forewords such as the reader's authority and narcicism, the deliberation approach, the poetic message, genre, modes of perception, and biographical approach.

* قسم اللغة العربية، جامعة آل البيت.

حظيت شروح الشعر الجاهلي بعناية الدارسين والباحثين، لكن أنظارهم صُرِفَتْ، في الجملة، إلى شروح القدماء، و لم تُصرَف إلى الشروح الحديثة. ولعل حسن كامل الصيرفي أن يكون واحدًا من أهم شرّاح الشعر الجاهلي، في راهن عصرنا، الذين تَنَكَّبَ الدرسُ النقدي الحديث صنائعَهم؛ فلم تَظفر شروحه من العناية إلا بالنَّزْر اليسير، وإن ظفرت صنائعه في تَحقيق التراث ببعض العناية(١).

وإذا كان الأمر على ذلك، فإن هذا البحث سيضطلع بدرس الشروح التي اصطنعها الصيرفي لثلاثة من دواوين الشعر الجاهلي قُضِيَ لي الوقوف عليها: ديوان عمرو بن قميئة الذي نشر سنة ١٩٦٥، وديوان المتلمس الضُّبَعيّ الذي نشر سنة ١٩٧٠، وديوان المُثقِّب العَبْديّ الذي نشر سنة ١٩٧١(٢). ويرمي البحث إلى استكشاف مقدمات الشروحِ عن مناحي التلقي ومسائله، في ضوء نظريات التلقي والتأويل، واستكشاف ما ينبثق عن هذه المسائل والمناحي من آفاقِ التوقع.

الشروح: النصوص الموازية وميثاق القراءة:

تعمد النصوص إلى بَرْمَجَة شكلِ تلقيها بأن تقترح على القارئ جُملة من القواعد والمُوجِّهات؛ فينشأ بينها وبين والقارئ ما اصطلح النقاد على تسميته " ميثاق القراءة " وينعقد الميثاق فيما سَمّاه (جينيت Gerard Génette) "النصوص الموازية" أو "مُرْفَقات النص" وهي تشمل ما حول النص مِن نَحوِ اسمِ المؤلف والعنوان والإهداء والذيول وصورة الغلاف والمقدمة؛ في سبيل تقديمه إلى قارئه على نَحوٍ يتيح آفاقَ انتظارٍ وتلقٍ وتأويلٍ متعددةً(٣). فالمرفقات لَها وظيفة تنبيهية؛ إذ تُقدِّم سلسلة من العلامات والمُوجِّهات التي تسمح بإقامة عملية الإبلاغ وتوجيه التلقي(٤).

والمرفقات، مع أنّها تقع خارج النص، تشكل جزءاً من سياقه؛ لما تشتمل عليه من متعلقات السياق

(١) من الدراسات التي عنيت بصنائع الصيرفي في تحقيق التراث: بحيري، عامر محمد، "ديوان عمرو بن قميئة- تحقيق الأستاذ حسن كامل الصيرفي: نقد وتعليق"، **مجلة معهد المخطوطات العربية**، جامعة الدول العربية، ١٩٦٦، المجلد١٢، الجزء٢، ص١٤٣-١٦٥؛ والسامرائي، إبراهيم، عني بدرس الدواوين الجاهلية الثلاثة التي شرحها الصيرفي، في ثلاث دراسات عنوانالها: نقد ديوان المثقب العبدي تحقيق حسن كامل الصيرفي، في ضمن كتاب: **مع المصادر في اللغة والأدب**، ط٢، دار الفكر، عمان، ١٩٨٣، ج١، ص٤٨،٤٧؛ ونقد ديوان عمرو بن قميئة، تحقبق حسن كامل الصيرفي، المرجع نفسه، ج١، ص٨٥؛ و ديوان شعر المتلمس، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، المرجع نفسه، ج١، ص٣٢٧، ٣٢٨.

(٢) نـشرت هذه الدواوين في مجلة معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية.

(٣) انظر: جينيت، جيرار، "من النص إلى العمل"، **مجلة نوافذ**، ع١٦، ٢٠٠١م، ص١٢٤؛ و سحلول، حسن مصطفى، **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٦٣؛ و ابن ياسر، عبد الواحد، **"الخطاب المقدماتي"**، **مجلة علامات في النقد**، م١٢، ع٤٧، ٢٠٠٣، ص٦٢٦، ٦٣٠؛ و ميتران، هنري، "المقدمة وقوانينها"، ترجمة وتقديم الحسن علاج، **مجلة البحرين الثقافية**، ع٤٠، ٢٠٠٤، ص٢٥.

(٤) انظر: دي لنجو، أندريه، **"في إنشائية الفواتح النصية"**، ترجمة سعاد بن إدريس نبيِّع، مجلة نوافذ، ع١٠، ص٢٧.

السياسية والتاريخية والأدبية والثقافية والاجتماعية؛ وبهذا فإنّها تصبح جزءاً من تركيب النص، وتؤسس نَصيّة النص التي يَختلط فيها ما هو داخل النص بما هو خارجه. فالنص يتجاوز ذاته[١]. وبسبب ما تقدم صرف هذا البحث عنايته إلى مقدمات شروح الصيرفي، من حيث هي من مرفقات الأشعار. وسيحاول أن يَجْتَلِيَ ما يتصل بها من مناحي الخطاب المقدماتي ومسائله.

بين العنوانات والمُقدّمات:

يضطلع العنوان بالتأثير في قراءة النصوص، وقراءة شروحها على السواء، ويضطلع ببناء آفاق انتظار قرائها وتوقعاتِهم. وبهذا الاعتبار، فإن تذييلَ الصيرفيِّ عنواناتِ شروحِه بعبارة " عُنِيَ بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه ... " يشير إلى بعض الأمور التي يسعها أن تبني في ذهن المتلقي جُملة من التوقعات، منها اقتران شروحه بتحقيق النصوص وترسيخها؛ إذ إن من شأن التحقيق أن يوجه شروح النصوص وقراءاتِها، ومن شأن الشروح أن توجه التحقيق وروايات النصوص. ومنها اقتران الشروح بالتعليقات، وهذا مَلْحظ يشير إلى أن صنيع الصيرفي لم يقتصر على الشرح في مستواه اللساني المعجمي حسب؛ بل ربّما تَجاوزه إلى معارف إضافية ودلالات ضمنية تتعلق بعلامات النص اللغوية (أي كلماته)، فضلاً عن الأنظار النقدية المتصلة بسيرة الشاعر وبيئته وأشعاره وصلاتِها بأشعار غيره من الشعراء، وما إلى ذلك من أمور ستتقصّاها الدراسة في المَباحث القابلة.

وإذا كان بعض أعلام جَمالية التلقي، من أمثال (ياوس Hans Robert Jauss)، عدَّ الشروحَ أمرًا مذمومًا وآخِرَ كوارث التأليف المُحْكَمة، ورأى أنّها مفرطة في الطموح مفتقرة إلى الجد؛ إذ يتصدى لها، على الأغلب، ناشرون مغامرون غير مُتخصّصين[٢] - فإن مبعثَ هذا الحكمِ آفاقُ تَوقّعٍ شَكّلَها ما قَرَّ من ضوابط الشروح وطرائقها في زمن (ياوس). وأما شروحُ الصيرفيِّ - وباعتبار اقترانها بالتحقيق والتعليق - فقد تَنْجلي عما هو بِخلاف ما ذهب إليه (ياوس)، وهذا رَهْن إجالة النظر في شروح الدواوين الثلاثة ومقدماتِها.

وإذا كان الصيرفي في ترتيب ذيل العنوان قَدَّم التحقيق على الشرح والتعليق، فإن عنايته في المقدمات صُرِفت، في الأكثر، إلى سيرة الشاعر ومنهج الشروح، فكأن غايته كانت شرح الشعر الجاهلي، وكأن التحقيق كان في سبيل إنْجاز هذه الغاية، وما التسلسل الذي وَقَع في ذيل العنوان إلا تسلسلٌ إجرائيٌّ تَراتُبيٌّ

(١) انظر: سلفرمان،ج. هيو، نصيات: **بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٢م، ص١٣٠- ١٣٤.

(٢) انظر: ياوس، هانس روبيرت، **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة رشيد بنحدو، ط ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٢١-٢٢ .

منطقي، أي إن المنحى الإجرائي يقتضي أن يكون التحقيق أول الأمر، ثم يعقبه الشرح والتعليق. وهذا التسلسل لا يكشف عن غاية الشارح وجوهر عنايته. وربّما كان تغليب العناية بالشرح والتعليق على التحقيق سببَ تَحامل بعض الدارسين على صنيع الصيرفي في الدواوين الثلاثة، كما سيأتي في مُستأنف القول.

مقدمات الشروح: القارئ وأفق التوقعات:

ينعقد ميثاق القراءة، في مقدمات الشروح، بين طرفين: الشارح، وقارئ الشروح. أما الشارح- وهو الصيرفي هنا - فهو قارئ حقيقي (أو قارئ ملموس) للنص الشعري، قرأ النص الأدبي فعلاً، وصرح بفعل النص وأثره في نفسه، وبفعل قراءته وأثرها في النص. وهذا القارئ قد يتوافق مع صورة القارئ الضمني (المُجرَّد) التي تَخيلها الشاعر في خلال تأليفه النص[١]، وقد لا يتوافق معها. أما قارئ الشروح فهو قارئ ضمني (مُجرَّد) تَصَورَّه الشارح في خلال صناعته شروحَ الدواوين- وربّما المح إليه في مواضع من مقدماته- وعهد إليه بإتْمام قراءة النص قراءة تأويلية، وآية ذلك أنه سَوَّغَ الإطالة في الشروح بأنه قصد إلى تقريب الشعر الجاهلي من أبناء العربية؛ ليعايشوا الشاعر وشعراء عصره "حين يقرؤون له"[٢]. فالشارح ينتظر من قارئ شروحه الضِّمْنِيّ أن يفيد من الشروح ويُثَمِّرها في تأويل النص حين يقرأ أشعار الشاعر. وهذا القارئ الضمني سيضطلع بِمهمته قارئ حقيقي يأخذ في تفعيل الشروح وقراءة الأشعار. وقد يتناغم قارئ الشروح الحقيقي مع قارئها الضمني، وقد يعدّل صورته.

والذي يرمي إليه هذا البحث، من الوقوف على الصلة بين هذين القارئين، الكشفُ عن أفق توقع الشارح (القارئ الحقيقي)، أي الأفق النقدي الذي صدر عنه الشارح - في مقدماته - في أحكامه النقدية، وإعادة بنائه، وكذا الكشف عن أفق التوقعات (أفق الانتظار) الذي يَسَعُ المقدّمات أن تبنيه في ذهن قارئها و هو يأخذ نفسه بقراءة النص الشعري، أي ما سينتظره القارئ من النصوص الشعرية وشروحها أو يتوقعه منها بعدما قرأ المقدمات.

خطاب المقدمات:

أفضى البحث، في مقدمات شروح الصيرفي، إلى الكشف عن جُملة من مسائل الخطاب المُقدماتي،

---

(١) انظر مفهومي القارئ الحقيقي والقارئ الضمني في: ايسر: فولفجانج، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص ٣٣، ٣٤، ٣٩، ٤٢؛ و برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١١١؛ و قسومة، الصادق، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب، تونس، ٢٠٠٠م، ص١٣٤-١٣٥.

(٢) عمرو بن قميئة، عمرو بن قميئة بن ذريح البكري (ت نحو٥٦٠م)، **ديوانه**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥، ص٤٧ (المقدمة).

أهَمّها: الشارح: سلطة القراءة ونرجسية القارئ، المنحى التداولي وتلقي المُرسَلة الشعرية، الجنس الشعري وسَنَن التلقي، المنحى السِّيـــرِيّ: سلطة المؤلف وسلطة المَدلول، تاريخ التلقي وآفاق التوقع، ترسيخ النص وآفاق التلقي.

الشارح: سلطة القارئ ونرجسيته:

يسمح الشارح لنفسه، في المقدمة على نَحو خاص، أن يتوسط بين النصوص الشعرية وقرائها، فيعمـــد إلى التأثير في آفاق توقعاتِهم وتشكيلها تشكيلاً جديداً، قبل أن يلجوا عوالم النصوص ويشرعوا في قراءتِها وقراءة شروحها.

وبِهذا يضطلع صانع المقدمة (الشارح) بسلطة توجيهية إكراهية، ويُمارس سلطته هذه علـــى قـــارئ الأشعار وشروحها؛ ذلك أن القارئ- بِحسب ما ذهب إليه بنحدو - يَمتلك أفقاً خاصاً به هو جِمـــاعُ ثقافتِه وأحواله الاجتماعية واستعداداته النفسية اللحظية، وعندما يأخذ في قراءة النصوص، فإنه يعيد بنـــاء رسالة جديدة يلتحم فيها جزءٌ من فكر الشاعر المتضمَّن في الأشعار بفكره الشخصي- أي بفكر الشارح. فالقراءة هي إسقاطٌ لتجربة القارئ الذاتية على تَجربة العمل وتلقيح للمدلول الفكري الذي تنقله العلامات اللغوية بِمعنى جديد[(١)].

ومظاهر سلطة المقدِّمة – وكذا سلطة مُقدِّمِها - متعددة:

منها أنّها تشتمل على علامات توجيهية تتصل بالتأكيد والإقناع[(٢)]، ويبدو ذلك، في مقدمات الصيرفي، في تأكيده أن شروحه إنّما كانت عن طول نظر في الأشعار وطول صبرٍ في معايشة الشاعر وأشـــعاره[(٣)]، وهذا يعني أن على المتلقي أن يثق بصنيعه.

ومنها أن المقدمة تفترض القضايا المُشْكِلَة وتدّعي أنّها انتهت إلى حلولها. ويكون خطابُها، في الأغلب، تقريرياً لا يتطرق إليه الشك، ولا يوضع موضع تساؤل. ثم إن ما خلصت إليه من نتائج هو ما ينبغـــي أن يكون، وأن على المتلقي أن يقتنع بذلك. وبِهذا يكون خطابُها عَقَدِيّاً أيديولوجياً[(٤)]. ومن الأمثلة على هذه القضايا المشكلةِ أن الصيرفي حاول أن يُقنع القارئ بأنه أنفق جهداً كبيراً، في إزاحة الحُجب الكثيفة الـــتي

(١) بنحدو، **قراءة في القراءة**، الفكر العربي المعاصر، ١٩٩٨م، ع٤٨- ٤٩، ص١٦.

(٢) انظر: ميتران، **المقدمة وقوانينها**، ص ٢٨.

(٣) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، جرير بن عبد العزى (ت نحو٥٦٩م)، **ديوانه**، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٧٠ ص٥٠ (المقدمة).

(٤) انظر: ميتران، **المقدمة وقوانينها**، ص ٢٩؛ وابن ياسر، الخطاب المقدماتي، ص٦٢٩- ٦٣٠.

أسدلتها الحقب الطويلة على حياة كل واحد من الشعراء الثلاثة: عمرو بن قميئة والمتلمس الضبعي والمُثَقِّب العَبْدي. وأهم هذه الحجب قلة أخبار هؤلاء الشعراء، وبِخاصة المثقب[١]. ومن ذلك ما تَعلّق باسم زوجة عمرو بن قميئة ، وغربته وزمانِها، ولقبه "الضائع"[٢]. وما تعلق بلقب "المتلمس" وزمان زواجه وزمان إنْجابه[٣].

وهو في خلال مناقشته هذه القضايا يستعمل عبارات تشير إلى التقرير، من نَحو قوله في زوجة ابن قميئة: "والذي لا شك فيه أنّها ليست من عشيرته؛ لأنه يسألُها كيف وجدت قومه في معاشرتِها إياهم"[٤]؛ وقوله في قصيدتين للمتلمس: "ولَكِدْنا نقول- ونَحن مطمئنون - ... هُما أقدم شعره... ولا نشك في أنّهما قيلتا في مناسبة واحدة"[٥]. ومثل هذه العبارات من شأنِها أن تعزز ثقة المتلقي بِما يتلقاه.

واشتمال المقدمة على بعض مظاهر الخطاب التربوي والتعليمي- هو مِمّا يتصل بمنحاها السلطوي، فهي تقدم درساً في ماهية الأدب والجنس الأدبي، وتنظم براهينها وفق مقالات الأدب[٦]. ويبدو هذا في كلام الصيرفي على تَمَيُّزِ الجنس الشعري من أجناس التأليف الأخرى، وما يترتب على هذا التميز من طرائق التلقي[٧]. ويندرج في هذا الخطاب التربوي، أيضاً، حِرصُ الشارحِ على تَمكين أبناء العربية الذين بعدوا عن مناهل أدبِهم وأصوله القديمة[٨]، من إعادة تَمَلُّكِ التراث لصيانة الثقافة المشتركة بين أجيال الأمة، من حيث إن الماضي هو استشراف للمستقبل[٩]؛ ولذلك سعى إلى توفير سياقاتٍ تاريخية تتصل بالشاعر، وسياقاتٍ تداولية تتصل بالعلامات اللغوية في النصوص الشعرية. ويظن الشارح أن هذه السياقات هي التي تُمَكِّن المتلقي من تَمَلُّك تراثِه. وهذا ينطوي على منحى سلطوي توجيهي بَيِّنٍ؛ ذلك أن ما يَحسبه الشارح سياقات مناسبة للتأويل قد لا يكون كذلك، وبِخاصة ما يتعلق بالسياقات التاريخية، كما سيأتي في مبحث "المنحى السيري".

و المظاهر السلطوية التي انتهينا إليها، فيما تقدم، تتعلق بالنَزْعة النرجسية لدى الشارح كاتب المقدمة،

(١) انظر: المثقب العبدي، العائذ بن محصن بن ثعلبة (ت نحو ٣٥ ق.هـ ، ٥٨٦م) **ديوانه**، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٧١، ص٨ (المقدمة).

(٢) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٢٧- ٢٨، ٣٥- ٣٦، ٣٧ (المقدمة).

(٣) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص١٢- ١٤، ١٩- ٢٠ (المقدمة).

(٤) انظر: عمروبن قميئة، **ديوانه**، ص٢٨ (المقدمة).

(٥) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص١٣ (المقدمة).

(٦) انظر: ميتران، **المقدمة وقوانيتها**، ص ٢٩؛ وابن ياسر، الخطاب المقدماتي، ص٦٢٩- ٦٣٠.

(٧) سنعرض لهذا الموضوع في مبحث: الجنس الشعري وسنن التلقي.

(٨) انظر: سنعرض لهذا الموضوع في مبحث: المنحى التداولي وتلقي المرسَلة الشعرية.

(٩) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص١٣١- ١٣٢.

ومُحَصَّلُ هذه النَزْعةِ أنه فاق، في التحقيق والشرح، مَن سَبَقه وتَمَيَّزَ منه. ومن آيات ذلك ما ذكره من أنه تَنَبَّه لأشياء لم يَتنبَّهْ لها القدماء، من مثل قوله: "استطعنا أن نكشف عن شيء لم يتنبه إليه الأقدمون من نقاد الأدب، ذلك هو أخذ الحطيئة...قصيدتين لعمرو بن قميئة في ألفاظهما ومعانيهما وقافيتهما وبحرهما...وتعقّبنا ذلك الأخذ في حواشي الديوان"(١). ومن آياته أيضاً بيانُه مَحاسنَ صنيعه، في خلال المقايسة بينه وبين صنيع من سبقه(٢). ومنها تقليلُه من شأن معارضي منهجه في التحقيق والشرح؛ فهو مؤمن بعمله، ولن يثنيه عنه غضبُ الغاضبين؛ لأنه لا يستوحي فيما يعمل إلا خلوص النية(٣).

ما تقدم يُسفر عن سلطة قرائية بيِّنة ستعمل على تكييف تلقي النصوص الشعرية وشروحها.

المنحى التداولي وتلقي المُرسَلة الشعرية:

تَمنح المقدمةُ النصَّ منحى تداوليًا- وكذا مقدمة الشرح- وتعمل على التأثير في القارئ، فتشكل ما يسميه (ف.لوجون Philippe Lejeune) "الميثاق التمهيدي" (٤). فالنص والشرح كلاهُما فعل اتصالي غائِيٌّ، يحمل رسالة معينة، بين مرسل ومتلق، والمتلقي هو قارئ ضمني قبل أن يكون قارئاً بالفعل، أي أنه يَنْكَتِبُ في النص في خلال الكتابة. ثم إن توافر عناصر مشتركة بين المرسِل والمتلقي يعد شرطًا ضروريًا للتواصل والتداول الأدبيين، والتداولية تُعنى بالاستعمال اللساني واستعمال العلامات في ضمن السياق، وتدرس العلاقة بين العلامات ومستعمليها، وتتعدى المجال اللساني إلى المجال السيميائي(٥)- والمجال السيميائي يُعنى بدرس الأنظمة الرمزية والعَلامِيّة والدلالات الإيحائية. والتلفظ الأدبي يَسَعُه أن يُمارس نفوذه في عدد غير مَحدود من السياقات، ولدى عدد لا يُحصى من الأشخاص؛ ذلك أنه مُخَصّص لإعادة تَحْيِين (تفعيل) لا تنتهي(٦).

والصيرفي في مقدمات شروحه يلح على تداولية النص الشعري وشروحه، بالإشارة المتكررة إلى أن

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧ (المقدمة).

(٢) انظر : عمرو بن قميئة ، **ديوانه**، ص٥٠-٥٣ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٤٩- ٥٠ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٩- ٣٠ (المقدمة).

(٣) انظر: المثقب العبدي، ديوانه، ص٥، ٧ (المقدمة).

(٤) انظر: اوجون، فيليب، السيرة الذاتية: **الميثاق والتاريخ**، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٤، ص٢١، ٢٢، ٦٢؛ وابن ياسر، **الخطاب المقدماتي**، ص٦٣٠ .

(٥) انظر: إيسر، **فعل القراءة**، ص٨٧؛ وأرمينكو، فرانسواز، **المقاربة التداولية**، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٨، ١١.

(٦) انظر: هالين، فرنان، "التداولية والتحليل الأدبي"، ترجمة أحمد الجوة، **مجلة الحياة الثقافية** (التونسية) ، السنة ٢٤، ع١١٠، ١٩٩٩م، ص٤٢.

غايته الأساس من اصطناع شروح الشعر الجاهلي هي أنه أراد " تقريب هذا الشعر إلى أبناء العربية الذين بعدوا عن مناهل أدبهم وأصوله القديمة، وليعايشوا الشاعر وعصره - حين يقرؤون له- معايشة ظاهرة الملامح واضحة المعالم."[١] وهذه الغاية حَمَلته على تَكَلُّف المعاناة الشديدة في معايشة الشاعر وتعرف ألفاظه وتعبيراته[٢]. وما ذهب إليه الصيرفي هنا يؤكد أمرين: الأول أهَمية التفاعل بين أطراف المُرسَلة الشعرية: المرسِل (الشاعر)، والمتلقي، والرسالة (الشعر)، وهذا التفاعل يَجعل النص راهنًا معاصرًا مهما تقادم، والتلقي القديم لا يغني عن التلقي الحديث؛ لاختلاف آفاق التوقعات بين المتلقين وتباين معاييرهم التفسيرية والنقدية مع اختلاف العصور. واختلافُ الآفاق هو مبعث الحاجة المستمرة إلى ترهين النص الأدبي أو إعادة ترهينه، بإقامة صلةٍ واعية متبصرة بين الدلالة الماضية للأعمال ودلالتها الحاضرة. وهذا يشير إلى إمكان إعادة الحياة إلى الأعمال الماضية[٣]. وأما الأمر الثاني فأهَمية إحياء سياقات النص المتعددة التي يحتاج إليها القارئ في تفعيل النص الأدبي وفي بناء معناه "لأن المعنى ليس منعزلاً عن شروط إنتاجه"[٤]، وهو مُحَصَّل التفاعل بين: القارئ، والنص، والسياقات الثقافية والاجتماعية التي يُلمِحُ إليها النص وتُشَكِّلُ ما يسميه (إيكو Umberto Eco) "الموسوعة " وما يسميه (إيزر Wolgang Iser) "رصيد النص" [٥].

وربما كان الصيرفي- بإحيائه السياقات- يقصد إلى إعادة بناء ماض كما كان في الواقع، من حيث إنه يُمثّل العودة إلى الأصول والوفاء بالنص. وهذا مِمّا يتصل بالنَزْعة التاريخية التي نبذتْها جَمالية التلقي؛ إذ إن النص الأدبي القديم لا يُفهَم بإعادة تأسيس التقاليد والمعتقدات التي كانت سائدة في عصر ظهور النص تأسيسًا واقعيًا؛ فالوعي التاريخي لِحقبة زمنية معينة لا يُقدّم نفسه في النص على نَحو صريح، ولكنه يُقدم نفسه، في النص، على أنه أفق توقعات اجتماعية وثقافية تصلح أن تكون ضوابطَ للأحكام والقيم المختلفة، وشفراتٍ للتأويل وبناء المعنى[٦].

ومن ملامح منح النصِّ منحى تداوليًا إشارةُ الشارح ، في مقدمات الدواوين، إلى عنايتِهِ بتذييل كل

---

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧ (المقدمة)؛ المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٦ (المقدمة) ؛ وانظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص ٥٠،٥١ (المقدمة).

(٢) انظر: **المصادر السابقة نفسها.**

(٣) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص١٣٠.

(٤) موتشيلي، أليكس، و كوربلان، جان أنطوان، و فيرنانديز، فاليري، "المعنى والتسييق والسيرورات"، ترجمة محمد يشوتي، **مجلة علامات** (المغربية) ، ع ٢١، ٢٠٠٤، ص ٥٣.

(٥) انظر: إيكو، امبرتو، **القارئ في الحكاية** ، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٥،٩٦؛ وايسر، **فعل القراءة**، ص٦١.

(٦) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص٥١، ٥٢، ١٠٤، ١٠٥،؛ و إسماعيل، سامي، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة ٢٠٠٢، ص٨٦.

ديوان بِمعجم لألفاظ الشاعر، والسعيِ نَحو تأليف معجم قَرْنيٍّ لألفاظ الشعراء في القرن نفسه[١]. وهذا الأمر ينضاف إلى شروط التداول والتواصل الناجحين؛ ذلك أن الدلالاتِ اللغويةَ التقريرية والإيحائية للألفاظِ رَهْنُ إطارها الزَّمَكاني. وربّما يندرج هذا المسعى في مِضْمار ما يسمى "إعادة ضبط الواقع"[٢]، أي ضبط الإشارات والرموز والدلالات الإيحائية المتداولة في مُجتمع ما، وفي زمان ومكان معينين. فالنص الشعري يُمثل دَرَجًا من اللغات: اللغة القومية الأم، ثم اللغة الأدبية لعصر ما، ثم نتاج الشاعر مؤلف النص، ثم الجنس الذي ينتمي إليها النص، من حيث إن هذا الجنس نظام مستقل، ثم القصيدة بِحِسْبانِها عالَمًا شعريًا منكفئًا على ذاته. والنص- في علاقته بكل نظام من هذه الأنظمة- يتجلى على أنه درجة مُختلفة من التحقِ[٣] . ومعجم ألفاظ الشاعر ومعجم ألفاظ القرن اللذان عني الشارح باصطناعهما يُمثّلان النظامين الثاني والثالث من هذه الأنظمة، وهما يكشفان عن وجوه التعالق الدلالي بين لغة الشاعر ولغة العصر الأدبيتين، في حالي الاتفاق والانزياح، ويساعدان على مقاربة معاني النص الشعري .

ما تَقَدَّمَ يَنْجَلي عَن أنَّ النص الشعري وشرحه - في نظر الصيرفي – كلاهُما فِعْلٌ غائِيٌّ غيرُ مكتملٍ ، ولا يكتمل ولا يؤثر إلا إذا استقبله قراء يستطيعون تفعيل النص وسياقاته والدلالات اللغوية التقريرية والإيحائية لألفاظه ؛ لأجل بناء معناه وامتلاكه- على حد تعبير (ياوس)[٤]- على نَحو متجدد، كلٌّ بِحسب أفق توقعه الخاص.

الجنس الشعري وسَنَن التلقي:

من يقرأ مقدمتي ديواني عمرو بن قميئة والمتلمس الضبعي، يَنْتَهِ إلى أن الصيرفي صدر في شروحه عن تَمَثُّل مفهوم خاص بالشعر قار في ذهنه و لم يصرح به، فبعد أن فرغ من شرح ديوان المثقّب العبدي، أشار في مقدمته إلى أن ما حداه على الإسهاب واستقصاء القول في شروح الدواوين هو ما ينماز به الشعر، من خصائص، مِمّا سواه "ذلك أن تَحقيق الدواوين الشعرية غير تَحقيق أي كتاب آخر؛ فالديوان في تَحقيقه يَجب أن يكون جامعًا لكل ما يتصل بالشاعر وشعره عند التعقيب على كل بيت، ويَجب أن يكون فيه ترابط بين معانيه وتعبيراته وصوره وأخيلته ... كذلك لا أرى أن يتقيّد المحققون بِمذهب بعينه في التحقيق، فكما أن للأدب مدارس مُختلفة، لكل مدرسة منها منهجها ؛ ففي رأيي أن يكون للتحقيق مدارس

(١) انظر: عمرو بن قميئة ، **ديوانه**، ص ٤٧ (المقدمة) .

(٢) انظر: موتشيلي، **المعنى والتسييق والسيرورات**، ص ٥٢.

(٣) لوتمان، يوري، **تحليل النص الشعري**، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٢٨.

(٤) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص٤٣.

مُختلفة، ويكون لكل مدرسة منهج" (١).

وقوله هذا يشي بأن له منهجًا خاصًا في تحقيق الشعر وشرحه، يَختلف عن مناهج معاصريه؛ ويشير إلى تَميُّز الشعر من غيره. وينبني على هذا أن قراءة شارح الشعر النصية تتأسس على شفرات الجنس الأدبي – والشعر هنا خاصة – ورسومه المتعارفة في حقبة معينة، فالنص يتشكل وفق قواعد الجنس في ضمن وحدة متواضع عليها في الممارسة الاجتماعية. وقواعد النص قابلة للاندماج في النسق الأدبي للحقبة نفسها، وهي تُكيِّفُ شكل تلقي القارئ، وتلمح إلى الطرق التي ينبغي له أن يستظهر بها على فهم النص(٢).

ولأنه سكت عن بيان شفرات الجنس الشعري والخصائص التي تَمِيزُه من غيره- وهي تُشَكِّل أفقَ انتظار الشارح وتوقعاته- فإن للدارس أن يلتمسها فيما توحي به مقدمات الشروح- وما اشتملت عليه من مسوغات الإطالة- من توقعات. ولما كان تفسير الشعر وتأويله يركنان إلى شفراتٍ وآفاقِ انتظارٍ واعيةٍ، وأخرى غير واعيةٍ، فإن من أهم شفرات الشعر التي توحي بِها المقدمات، على سبيل الإجْمال: الكثافة، والغموض، والإيحاء، وتعدد الدلالات، والانزياح الدلالي والتركيبي. وهي تتصل بِمستوى اللغة الشعرية الرمزي.

وربما صَدَرَ الصيرفيُّ في هذه الخصائص عما انتهت إليه مدرسة أبولو - وكان ينتمي إليها- من آفاق نقدية، وكان من أهم خصائص الشعر في نظر شعرائها ونقادِها الألفاظُ المُوحية والتعبير بالصورة. والتعبير بالصورة يعني إطلاق النفس للتصورات العالية، لا للاستعارات والكنايات اللفظية(٣). وهذان الأمران يشيران إلى أن دلالات لغة الشعر متعددة، وتتجاوز الدلالات المعجمية المباشرة إلى الدلالات الإيحائية والنصية الفائضة.

وينضاف إلى ذلك ما اطرد من محاولات النقاد العرب القدماء تمييزَ الشعر، من حيث هو جنس قائم بذاته، من أجناس التأليف الأخرى، وإلحاحهم على بيان سَنَن الشعر وخصائصه المتعلقة بالمستوى الرمزي والعدول عن التصريح إلى التلميح(٤)، وما تواتر من عبارات، في المؤلفات النقدية القديمة، وشاع حتى صار

(١) المثقب العبدي ، **ديوانه** ، ص٦ (المقدمة).

(٢) انظر: اشتمبل،وولف ديتير، **مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية**، ترجمة نزار التجديتي، مجلة نوافذ، ع ٣١، ٢٠٠٥م، ص٣٤.

(٣) انظر: خفاجي، محمد عبد المنعم، **الأدب العربي الحديث: مدرسة شعراء أبولّو**، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د.ت، ص٢٧؛ المعوش، سالم، الأدب العربي الحديث، ط١، دار المواسم، بيروت،١٩٩٩، ص٦٠٠.

(٤) انظر: في ذلك على سبيل المثال: عصفور، جابر، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، ط٣، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٥، ٢٦، ١٠٣- ١٠٧، ١٥٦- ١٦٤، ١٩٧، ٢١٥- ٢١٧، ٢٢٨- ٢٣٢.

كالأمثلة السائرة، من نحو قولهم: "أحسن الشعر أكذبه"(١)، وما روي عن الفرزدق من أنه قال: "علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا" أو "علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا"(٢). ومن ذلك أن رجلاً سأل أبا تَمّام: "يا أبا تَمّام، لِمَ لا تقولُ من الشعرِ ما يُفهَم؟ " فأجابه: "وأنت لِمَ لا تَفهم من الشعر ما يُقال؟ "(٣).

ومن الأمثلة المهمة في هذا الشأن رسالة أبي إسحاق الصابي في التفريق بين الشعر والترسل. ففي إشارته إلى سَنَنِ الشعر ذكر "أن الشعر بني على حدود مقررة"، وأن غموضه من أهم جهات الإحسان فيه "وأفخر الشعر ما غمض فلم يعط غرضه إلا بعد مُماطلة منه لك وعرض منه عليك"(٤).

إن هذه الروايات تشير إلى كثافة اللغة الشعرية ومراوغتها وطاقتها الإيحائية، وهي أمور تدعو إلى نشاط قرائي للوصول إلى مراميها البعيدة وآثارها الخفية.

وربما حَمَلَتْ هذه الخصائصُ (الشفراتُ) الصيرفيَّ على أن يَمِيزَ الشعرَ مِمّا سواه، وأن يَمِيزَ ديوانَ الشعر، في تحقيقه وشرحه، من أي كتاب آخر. لكنه أغفل ذكر أنواع الكتب الأخرى، وأغفل وجوه الاختلاف، ولعلَّ المقصود بالكتب الأخرى ما يتصل باللغة العلمية أو المعيارية- في المقام الأول- التي هي بضِدِّ ما أشرنا إليه من خصائص الشعر وشفراته. أي أن المَيْزَ الحاصل هنا هو بين لغة إبلاغية تقريرية مباشرة ولغة شعرية تتجاوز مستوى الإبلاغ والتقرير المباشرين. وقد يكون سببُ إغفالِه وجوهَ الاختلافِ ركونَه إلى معرفة القارئ الحدسية أو معرفته المبنية على الخبرة، وقد يشير هذا إلى نوع القارئ الذي يرومه، وهو القارئ المطلع أو العليم بِمواضعات الشعر وأمارات شعريته والمعارف الدلالية(٥)، القادر على تَثْمير شروحه في استكشاف خفايا النصوص؛ ولذلك تراه يقصد في شروحه إلى رضى الأدباء والعلماء خاصة "أرجو أن

---

(١) انظر: هذا القول وما في معناه: قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ، ٩٤٨م)، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٦٢؛ وابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت ٤٥٦هـ، ١٠٦٤م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ج٢، ص٦١؛ والجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت ٤٧١هـ، ١٠٧٨م)، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد محمد شاكر، ط١، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص٢٧٠-٢٧١.

(٢) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ، ٨٨٩م)، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠١م، ج١ص٨٩ ؛ والبغدادي، عبد القادر بن عمر (١٠٩٣هـ، ١٦٨٢م)، **خزانة الأدب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م، ج٥ص١٤٥.

(٣) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج١، ص١٣٣.

(٤) انظر: الرسالة في: علي الطائي، **الشعر إلى أين، بحوث الحلقة الدراسية**، احتفال المربد السابع، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٢م، ص٢٢، وانظر: ابن حمدون، أبو المعالي بهاء الدين البغدادي محمد بن الحسن بن محمد بن علي (ت ٥٦٢هـ، ١١٦٧م)، التذكرة الحمدونية، تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م، م٦، ص٣٥٧.

(٥) للوقوف على مفهوم القارئ المطلع أو العليم انظر: ايسر، **فعل القراءة**، ص٣٧.

يكون لهذا الجهد في نفوس الأدباء من الرضى والقبول ما يعوضني عن مشاقه"(١).

وهذا الانصراف إلى القارئ الخبير بخاصة، لا يتعارض مع كونه قصد بشروحه إلى أبناء العربية، بعامة، الذين يشكلون مَجموع القراء المحتملين على اختلاف مستوياتِهم؛ ذلك أن كلاً منهم يَسَعُه أن يفيد من الشروح في قراءة النصوص بِحَسب أفقه الخاص. لكن القارئ الخبير هو من يطمئن إليه الشارح في تقدير قيمة شروحه.

لقد استنام الصيرفي إلى مواضعات شعرية وشفرات قرائية واعية وأخرى غير واعية في قراءة أشعار الدواوين، وهي التي شكلت آفاق انتظاره وسوغت شروحه المستفيضة، لأجل الوقوف على معاني النصوص ودلالاتِها ومقاربة تأويلها، فأفضى ذلك إلى اتّهامه بالتزيد. وكان استشعر في ديوان عمرو بن قميئة- أول الدواوين الجاهلية التي شرحها- أن التطويل قد يفضي إلى اتّهامه بالتزيد(٢)، حتى وقع ما استشعره، ثم حاول دَفْعَه في ديوان المثقب العبدي(٣)- آخر الدواوين الثلاثة.

ونَجد أمثلة على هذه التهمة في كتابات بعض الدارسين الذين تلقوا شروحه، ومنهم عامر مُحمد بحيري الذي- مع تأييده منهج شروحه- أخذ عليه تزيده فيها(٤)، ومنهم إبراهيم السامرائي الذي رمى شروح الدواوين الثلاثة بالتزيد، وبأنّها لم تأت إلى القارئ بفوائد جَمّة(٥)، وذهب إلى أنه لا ينبغي للمحقق، وهو يُحقق شعر شاعر، أن يتعقب كل بيت ليثقل حواشي الديوان. وينضاف إلى هذا أن ما توخاه الصيرفي، من الكشف عن الترابط بين معاني الديوان وتعبيراته وصوره وأخيلته، هو أمر يخص الناقد ويتجاوز مهمة المحقق التي ينبغي أن تقتصر على معارضة مَخطوطات الديوان بعضها ببعض(٦).

ومبعث هذه التهمة هو اختلاف آفاق التوقع بين الشارح ومتلقي شروحه؛ ذلك أن الشفرات الجنسية القرائية تتبدل مع كل سياق مستحدث، أي مع تبدل العصور واختلاف القراء؛ أما شفراتُ الجنس الشعري النَّظميةُ لنص ما - التي امْتَثَلَها الشاعر في نظم قصيدته- فتظل مستقرة في النص نفسه(٧). ويبدو أن ثَمّة تباينًا بين الشفرات القرائية الواعية وغير الواعية لدى الصيرفي التي تبينا بعضها، والشفرات القرائية لدى

---

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٥٣ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٥١ (المقدمة)؛ وانظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٥ (المقدمة).

(٢) انظر:عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧(المقدمة).

(٣) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٦(المقدمة).

(٤) انظر: بحيري، عامر محمد، **ديوان عمرو بن قميئة**، ص١٦٤.

(٥) انظر: السامرائي، **مع المصادر في اللغة والأدب**، ج١، ص٤٨،٤٧، ٨٥ ، ٣٢٧، ٣٢٨.

(٦) انظر: السامرائي، **مع المصادر في اللغة والأدب**، ص ٤٩،٤٨.

(٧) انظر: شيفير، ماري، **ما الجنس الأدبي؟** ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ ص١١١.

بحيري والسامرائي. أي أن آفاق الانتظار لدى الطرفين لم تَتَمَاهَ. وربما كان الصيرفي يعي هذا التباين فتوقع ما يُمْكِن أن يُرمى به من التهمة. وتَوَقُّعُهُ هذا ليس دليلاً على أنه يعترف بتزيده، كما قد يُظَنُّ، ولكنه يَشِفُّ عن إدراكه أن أفق انتظار بعض المتلقين لن يتماهى مع أفق انتظاره، بدليل ما أشرنا إليه من استشعاره أنه سيتهم بالتزيد. فلم يبق لهؤلاء المُتَّهِمين إلا أن يُعَدِّلوا آفاق انتظارهم، أو أن يعتمدوها في نقد الشروح فالزِّراية عليها، وهو ما كان من السامرائي الذي أَزْرَى بمنهج الشروح.

ومِمّا يدل على هذا البون بين آفاق الانتظار أن السامرائي أخذ على الصيرفي رجوعه في شروحه إلى بعض المؤلفات الحديثة(١). وهذا أمر مردود؛ ذلك أن موسوعة القارئ الحديث أغنى من موسوعة القارئ القديم(٢)؛ لاتساع مصادر المعرفة التي تُمكّن القارئ من أن يَستجلي الدلالاتِ الثقافيةَ والحضاريةَ للأشياء، وبعض هذه الدلالات لم تُقيّدها المصادر القديمة.

المَنحى السِّيَرِيّ: سلطة المُؤلّف وسلطة المَدلول:

تنحو المقدمات منحى سِيَرِيّاً جليّاً تبدو أبرز مظاهره في عناية الصيرفي باستقصاء ما يتصل بسِيَر الشعراء، فتراه يتوسع في كلامه على أسرة الشاعر، واسْمه، ولقبه، وتاريخ وفاته، وصلته بِمعاصريه، وأشعاره وبُحورها، ويتقصى ما وسعه الوصول إليه من المَظان.

في كلامه على قبيلة الشاعر يعنى باستقصاء نسبها وبيئتها والمشاهير من أبنائها وشعرائها، ويعرض لِمنْزلة القبيلة في الشعر، من ذلك كلامه على نسب قبيلة عمرو بن قميئة- وهي ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، من بكر بن وائل- وبيئتها وبعض معتقداتِها وشعرائها، فقد وقف على أحد عشر شاعرًا منهم(٣)، ثم بين مَنْزلة القبيلة في ميدان الشعر مرتفعًا بِها إلى جذروها في ربيعة بن نزار(٤)- وبسط الروايات المختلفة في أولية شعرائها في نشأة الشعر العربي(٥). ومن ذلك كلامه على نسب المتلمس الضبعي من جهتي الأب والأم، وبيئة قبيلته، وتفصيله القول في التشكيك في نسبه(٦). و نَحْوُهُ كلامُهُ على نسب المثقب العبدي واختلاف المصادر فيه، وتَقصّيه أهم منازلها وشعرائها(٧).

(١) انظر: السامرائي، **مع المصادر في اللغة والأدب**، ج١، ص٥١، ٣٣٠.

(٢) انظر: إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص١٧٣.

(٣) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٥- ٨ (المقدمة).

(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص٩.

(٥) انظر: **المصدر نفسه**، ص٩- ١١.

(٦) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص١٤- ١٨، ٢٠ (المقدمة).

(٧) انظر : المثقب العبدي، **ديوانه**، ص١١- ١٣ (المقدمة).

وفي كلامه على اسم الشاعر ولقبه يتقصى المصادر المتعددة، ويبين وجـوه اختلافهـا في روايتـهما، ويَحرص على ترتيب المصادر تاريخيًا، وقد يتقصى أسْماء الشعراء الذين يشتركون معه في الاسم. وأبـرز الأمثلة على ذلك كلامه على اسم المتلمس، فقد راجع فيه نحوًا من عشرين مـصدرًا، وبـسط رواياتِها المختلفة، وذكر تواريخ وفيات مؤلفيها[١].

وفي خلال عنايته بِحياة الشاعر يتقصى تاريخ ولادته وتاريخ وفاته ومواضع ترحاله، ويذكر ما يعضد ذلك من الدليل والحجة، ويَجتلي صلاته ببعض معاصريه، ويقف على ما يسعه من صفاته الخَلقية والخُلقية وأحوال أسرته وزواجه وبنيه. من ذلك أنه اقتفى معالم حياة عمرو بن قميئة، فاستنبط تاريخ ولادته وتاريخ وفاته التقريبيين، ووقف على علاقته بامرئ القيس ورحلتهما المزعومة إلى بلاد الروم[٢]، ووقف على صفاته الخَلقية- كجماله وامتداد قامته وحسن وجهه وشَعره وما إلى ذلك- التي كانت سبب افتتان بعض النساء به، كما افتتنَّ بعمه المرقش وبالمرقش الأصغر. واستكشف صفاته الخُلقية من الشعر، من مثل اندفاعـه إلى المغامرات العاطفية وراء أمامة وخولة وهند وتُكْتَم؛ ومثل كرمه، وشهامته، وإنصافه، وعفته التي حالـت دون وقوعه في حبائل زوجة عمه مرثد بن سعد وفتنة إغرائها، عندما راودته عن نفسه[٣].

وكذا صنع في ترجَمته للمتلمس، فوقف على أسْماء أمه وزوجته وابنه، وقـارب تـاريخي ولادتـه ووفاته[٤]، وعرض لنشأته في الحِيرة وعلاقته بعمرو بن هند وثورته عليه ومهربه منه إلى الشام، وبسط قصة "صحيفة المتلمّس"[٥].

وفي فحصه عن حياة المثقّب العبدي، عرض لتاريخي ميلاده ووفاته، ونشأته في القطيف، وعلاقته بعمرو بن هند[٦]. وحاول الكشف عن اسم أمه واسم زوجته[٧]. واستجلى صفاته من أشعاره، كالزهد القدري والدهاء السياسي والنـزوع نـحو السلام، والعطف على الحيوان، لكنه لم يستشهد على ذلك بالأشعار،

(١) انظر المتلمس، **ديوانه**، ص٧- ١٣ (المقدمة). وقد صنع قريبًا من هذا في مقدمة ديوان عمرو بن قميئة ص١١- ١٣، ومقدمة ديوان المثقب٨- ١١.

(٢) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص١٦- ٢٠ (المقدمة).

(٣) انظر: **المصدر السابق**، ص٢٢- ٢٧.

(٤) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ١٨- ٢١،٢٤ (المقدمة).

(٥) انظر: **المصدر السابق**، ص٢١- ٣٦.

(٦) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص١٨- ٢١ (المقدمة).

(٧) انظر: **المصدر السابق**، ص٢١- ٢٢.

أو يُحِلْ إليها بتوثيقها في الحاشية(١).

لكن الصيرفي - مع حرصه الشديد على ترتيب المصادر ترتيباً تاريخياً– لم يعتبر ضابطاً معيناً مُحْكَمًا في سِياقَة أسْماء المؤلفين، ففي ترجَمته لعمرو بن قميئة قَدَّمَ المرزبانيَّ (ت ٣٨٤هـ) على ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) وَقَدَّمَ ابنَ حزمٍ (ت ٤٥٦هـ) على أبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ)(٢). وفي ترجَمته للمتلمس قدم البطليوسي (ت٥٢١هـ) وابن الشجري (ت ٥٤٢هـ) على أبي الفرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، وقدم هؤلاء الثلاثة على الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، وقدم الجاحظ على مُحمد بن حبيب (ت٢٤٥هـ)(٣).

ومَبْعَثُ هذا النَزْعةِ السيريةِ التاريخيةِ النظرُ إلى النص من حيث هو مُحاكاةٌ لِحياة المؤلف وانعكاس للواقع، وسبيل للوصول إلى معنى قطعي واحد متقدم على النص، يتصل بمعتقدات المؤلف وتجربته الاجتماعية في حقبة معينة. ومن حيث إن مَرْجِعَ فهمِ النص وتفسيرِه إلى مؤلفه وأحواله النفسية وبيئته الاجتماعية، وهي عناصر خارج- نصية. وهذا يَجعل النص مَحضَ وثيقة أو مَحض شهادة على حياة مؤلفه، ويفضي إلى توطيد "**سلطة المؤلف**" وإطلاقها وتعزيز تأثير "**مقصديته**" في تأويل النص(٤).

إن صرف العناية إلى حياة المؤلف يدل على أن الشارح قد ركن، في طرف من مقدماته، إلى عناصر خارجية في البحث عن معاني الأشعار، مع أنه المح إلى اعتباره المنحى التداولي- كما تقدم- والمح إلى اعتباره العلاقاتِ الداخليةَ للنصوص، في إشارته إلى أنه كان- في خلال صناعة الشروح والتعليق على كل بيت- حريصاً على أن يكون في الشعر "ترابطٌ بين معانيه وتعبيراته وصوره وأخيلته"(٥).

ومن أهم الأمثلة على اعتداد النص انعكاساً للحقيقة والواقع ما عمد إليه من تفسير المطالع الطللية والغزلية وما يتصل بها من أسماء النساء تفسيراً واقعياً، فقد ذهب في تعليقه على مطالع القصائد (٦،١١، ١٥) إلى أن عمرو بن قميئة اندفع إلى مغامرات عاطفية تبعث في نفسه البهجة والسرور وراء أمامة وخولة وتكتم وهند(٦). ونحوه ما ذهب إليه – على سبيل التوكيد الذي لا يتطرق الشك إليه- من أن سليمى التي ذكرها ابن قميئة في غير موضع من شعره إنما هي زوجته، فقال: "ولولا أن الشاعر نفسه ذكر لنا اسم

(١) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٣- ٢٤.

(٢) انظر: **المصدر السابق**، ص١٣ (المقدمة).

(٣) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٨- ١٣ (المقدمة).

(٤) انظر: ايسر، **فعل القراءة**، ص١٨؛ وبيلسي، كاثرين، **الممارسة النقدية**، ترجمة سعيد الغانمي، دار المدى، ط١، دمشق، ٢٠٠١م، ص٢٣-٢٦.

(٥) المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٦ (المقدمة).

(٦) عمرو بن قميئة، **ديوانه**،٢٢- ٢٣.

زوجته مرتين: مرة في البيت ١١ من القصيدة رقم ٢ [الديوان ٢٣]، ومرة في البيت ٩ من القصيدة رقم ٦ [الديوان ٦٦]لَجهلناه...والذي لا شك فيه أنّها ليست من عشيرته"(١). وانتهى إلى أن حياته الزوجية أصيبت بالتخلخل والانْهيار ثم طلبت زوجته الطلاق(٢).

ويَجري هذا المجرى، جلُّ ما خلص إليه من صفات المثقب العبدي الـخُلقية، كعطفه على الحيوان، واستشعاره ما اعتمل في صدر ناقته من ضجر وتَبَرُّم(٣)، وذلك في قوله في نونيته يصف الناقة وهي تشكو حالَها إليه:(٤)

تَقولُ إذا دَرَأْتُ لـها وَضِينِي　　أَهـذا دِينُهُ أَبَداً ودِينِي
أَكُلُّ الدَّهْرِ حِلٌّ وَارْتِحالٌ　　أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَما يَقِينِي

واعتداد النص انعكاساً للواقع يقترن باعتداده حقلاً للمعارف، وقد بدا هذا في كلام الصيرفي على مسوغات منهجه في الشروح المطولة؛ إذ ذهب إلى أن مِمّا يسوغ امتثالَه هذا المنهج أن الأنباريين سبقاه إليه: فقد عمد إليه أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار في "شرح المفضليات"، وابنه أبو بكر محمد بن القاسم في "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات" "فكانت شروح كل منهما جامعة أدب ولغة وتاريخ"(٥). ووصفه الشروح بأنّها جامعة تاريخ يدل على أنه ينظر إلى النص الأدبي على أنه انعكاس للواقع وحقل للمعارف.

إن هذه الأحكام- وما شاكلها مما اشتملت عليه المقدمات- تشير إلى أن الشارح التمس تفسير الشعر في قراءة أفقية خطية، أطلقَ فيها **"سلطةَ المدلولِ"** الظاهرِ القطعيِّ(٦)، من حيث هو انعكاس مباشر لِحياة الشاعر.

وغلبة النَّزْعة السيرية على مقدمات الصيرفي، وما استتبعها من إطلاق **"سلطة المؤلف الحقيقي"** و**"سلطة المدلول"** إنّما هي من تَجليات هيمنة النقد التاريخي على النقد الغربي والنقد العربي في القرن التاسعَ عشرَ حتى منتصف القرن العشرين، وهي مِمّا أثر في تشيكل آفاق التوقعات النقدية لدى الصيرفي وكثير من النقاد العرب المحدثين، منذ مطلع القرن العشرين، وظلت بعض مظاهره إلى راهن عصرنا. ثم إن ما جَلَوْناه،

(١) عمرو بن قميئة، **ديوانه** ، ص٢٧- ٢٨.
(٢) انظر: **المصدر السابق**، ص٢٨.
(٣) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٣، ٢٤ (المقدمة).
(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص١٩٥- ١٩٦.
(٥) المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٧ (المقدمة).
(٦) انظر: بارت، رولان، **مقالة "موت المؤلف"**، في كتاب: نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤، ص٢٢.

من مقدمات الشروح، من الأحكام المتصلة بهذه النَّزْعة يُمكن أن يفضي إلى تشكيل آفاق التوقعات لدى قارئ الدواوين وشروحها، فيلج عالم النص وهو مُحَمَّل بأحكام ناجزة سلفاً، فينتهي الأمر إلى توجيه القراءة وانغلاقها في مسار واحد بعينه، وترسيخ معنى واحد قطعي للنص، من حيث هو تعبير عن عقل المؤلف حسب.

واقْتُرِحَتْ عِوَضَ هذه المفهوماتِ- في نظريات القراءة والتأويل الحديثة- مفهوماتٌ جديدة، فحل المؤلف الضمني مَحل المؤلف الحقيقي، وحل مقصد النص مَحل مقصد المؤلف، وحلت مغامرة الدال مَحل سلطة المدلول.

والمؤلف الضمني هو صورة المؤلف المضمرة في النص التي يستجمعها القارئ تدريجياً في خلال قراءته نصاً ما، وتتعلق بثقافته وميوله وأفكاره، وقد تُمثّل وجهاً ما زال مَجهولاً من شخصية المؤلف الحقيقي، وربّما تَختلف من نص إلى آخر(١). وإذا كانت سيرة الشاعر التاريخية تَجعل المؤلف الحقيقي مدار الكلام ومنطلق المعاني ومرجعها، وتَجعل قصده الأمر المعتبر في المقام الأول، وتَعدُّ النصَّ مَحضَ وثيقة على حياته، فإن صورة المؤلف الضمني تتعلق بِمقصد النص وليس بِمقصد المؤلف الحقيقي. ومقصد النص يَحتاج إلى فعل قرائي يضطلع به متلقٍ يلبي شروط القارئ النموذجي- القادر على تفعيل النص وتأويله- كما تَخيلها المؤلف(٢).

والنص الأدبي لعب لغوي ذو وظيفة جَمالية، واللغة الشعرية نَمط من الاشتغال السيميائي من بين الممارسات الدالة المتعددة، وليست موضوعاً منتهياً في ذاته(٣)، والنص يقترن بالواقع ويستعين بنماذجه الاجتماعية والثقافية، غير أنه ينْزاح عنها ليعيد النظر فيها ويعدّلَها، فيتجاوز المرجع الواقعي المباشر؛ ليعيد تشكيل الواقع، ويصبح- على حسب وصف (كريستيفا Julia Kristeva)- غريباً عن اللسان وخطاباً متعدداً(٤) مبنياً على تصادم الدوال(٥). إنه يهدم لغة التواصل و المحاكاة ليبني لغة أخرى، ولِيُقرأ من حيث هو لعب بالدوال لا يحيل إلى مدلول واحد ولا إلى مدلولات ثابتة، ولا يثبت على حال، أي أنه سيرورة تدليلية

---

(١) انظر: برنس، **المصطلح السردي**، ص١١٠؛ و قسومة، طرائق تحليل القصة، ص١٣٢- ١٣٣.

(٢) انظر في مفهوم القارئ النموذجي: إيكو، **القارئ في الحكاية**، ص٧٧.

(٣) انظر: كريستيفا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال، ١٩٩١م، ص ٧٢. والمقصود بالاشتغال السيميائي: ما تشير إليه اللغة من الأنظمة الرمزية والعلامية الاجتماعية والثقافية.

(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص ١٣،١٢.

(٥) انظر: **المصدر السابق** ، ص ٩١.

غير محدودة[١]، ومعناه غير قارٍّ ولا يستبين لأول النظر؛ وإنّما هو رهن تفاعـــل اســـتراتيجيات الكتابـــة وشفراتِها من جهة، واستراتيجيات القراءة وشفراتِها من جهة أخرى. واستراتيجياتُ القـــراءة وشـــفراتُها تَختلف من قارئ إلى آخر، وعليه فإن المعنى سيختلف باختلاف القراء.

و"لأن اللغة تَجري مَجرى العلامات والسمات" كما يقول عبد القاهر الجرجاني[٢]، ولأن النص الأدبي لعب بالعلامات، وتنظيم غير مَحدود للدوال، وهو ملتقى شفرات مُختلفة، فإنه ليس مُحاكاة للواقع وليس حقلاً للمعارف[٣]، والمدلول فيه يدخل في صراع مع مغامرة الدال وحركته الحرة[٤]. إنه صراع بين المعنى التقريري والمعاني المتعددة .

تاريخ التلقي: أفق الشارح وأفق متلقي الشروح

استقصى الصيرفِيُّ صوراً من التلقي القديمِ والتلقي الحديث لأشعار الشعراءِ الثلاثة، وهذه الصور تُسَلِّط الضوء، في الجملة، على طرف من مفهوم الشعر وطرائق تلقيه في النقد القديم، وتسلط الضوء على المسائل المشكلة التي كانت مَخاضَ القول ومَحل النظر والرأي.

ففي تلقي القدماءِ أشعارَ عمرِو بن قميئة أشاروا إلى أنه أول من بكى شبابه وأول من وصف الطيف، وأول من أنصف في شعره. وأشاروا إلى أنه فاق الشعراء في بعض معاني الشعر؛ فقد وصفوا بعض شـــعره بأنه أبلغ ما قيل في بُخل المعشوق، ثم إنّهم أشاروا إلى تأثر من جاء بعده من الشعراء بأشعاره. وعني القدماء ببراعته في وصف الطيف بِخاصة، فالتفتوا فيه إلى الطبع المتدفق والنسج المطرد المتسق وانطبـــاع الـــسبك وجودة الرصف[٥].

ووَصفَ القدماء المتلمس بأنه رأس فحول ربيعة وأشعر الشعراء المقلين. وعنوا ببعض مظـــاهر سَـــبْقِهِ وإحسانه في معاني الشعر، كالفخر بالأمهات وحفظ المال، والتفتوا إلى بعض ما أخذ عليـــه في شـــعره، كالإسراف والإفراط والكذب، والدعوة إلى البخل، وقبح بعض المعاني[٦].

وأما المثقب فقد استجاد القدماء له من أشعاره بعض المعاني والصور، ورأوا في بعضها تغريباً ومَجـــازاً

(١) انظر: بارت، رولان، **نظرية النص**، ترجمة منجي الشملي، وعبد الله صولة، محمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع٢٧، ١٩٨٨م، ص ٧٧- ٧٩.

(٢) الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص٣٧٦.

(٣) انظر: جوف، فانسان، **الأدب عند رولان بارت**، ترجمة عبد الرحمن بو علي، ط١، دار الحوار، اللاذقية،٢٠٠٤م، ص ١٤٧.

(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص١٧٩.

(٥) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٠، ٤١ (المقدمة).

(٦) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص ٣٧- ٤١ (المقدمة).

مباعداً للحقيقة[١].

ويُلْحَظ أن الصيرفي سَلَّمَ للقدماء ما ذهبوا إليه من أحكام نقدية، و لم يعلق عليها و لم يناقشها، بل اكتفى باستقصائها.وهذا يشير إلى أن المعايير النقدية التي صدر عنها تتسق وبعض معاييرهم النقدية. ومعاودة النظرِ في الأحكام السالفة التي تقصاها تنكشف عن أنّها أحكام تتسم- في الأكثر- بالانطباعية والتعميم والإطلاق وتغليب سلطة المدلول، وسلطة المؤلف وتفتقر إلى التعليل والدرس النصي الكافيين.

وتبدو الانطباعية، على سبيل المثال، فيما ذُكر من خصائص بعض الشعراء كالطبع المتدفق والنسج المطرد وما شاكلهما. ويبدو التعميم والإطلاق فيما ذُكر من سَبْقِ الشاعر في الفحولة، وتفوقه في بعض المعاني والصور كبخل المعشوق، وأما سلطتا المدلول والمؤلف فتبدوان فيما ذهب إليه المرزباني من أن المثقب العبدي، في تصويره ناقتَه وهي تشكو إليه حالَها، إنّما عمد إلى الَمجاز المباعد للحقيقة، فوصف ذلك بأنه "من الحكايات الغَلِقَة والإشارات البعيدة... فهذه الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة؛ وإنّما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمتْ لأعربت عن شكواها بِمثل هذا القول"[٢]. فَرَبْطُ المعنى بقربه من الحقيقة أو بعده منها هو دليل على سلطة المدلول، وربطه بِمقصد الشاعر هو دليل على سلطة المؤلف.

ومِمّا يعضد ما ذهبنا إليه من التوافق بين معايير الصيرفي ومعايير القدماء - أن ما انتهى إليه الصيرفي نفسُه، من نتائج تتصل بِخصائص أشعار المثقب العبدي، يَجري مَجرى المعايير السالفة نفسها (الانطباعية والتعميمية والإطلاقية)، فقد انتهى إلى أن من أهم خصائص أشعاره دقة الوصف وقوة الملاحظة، ورهافة الحس، وتوثب الخاطر، وابتداع المعنى. وتنسحب الانطباعية على جلِّ الأدلة التي استدل بِها على ما خلص إليه من الخصائص، من مثل استدلاله على رهافة الحس بقوله: " وأما رهافة الحس، فآيتها في غزله الرقيق الذي يصدِّر به قصائده، وفي العذوبة التي تسري في موسيقاه الشعرية وفي تَخيره اللفظ الرشيق للنغم الناعم" فالرقة والعذوبة والرشاقة والنعومة أحكام انطباعية.

فآفاق انتظار الصيرفي النقدية تتماهى، في الجملة، مع آفاق انتظار القدماء، وهذا ما حمله على السكوت عنها، وعدم التعليق عليها برفضها أو تعديلها. ومع ذلك فقد نقع على بعض الأمثلة التي تشير إلى رفضه بعض أحكام القدماء، من ذلك ما كان من رَفْضِه ما عَمدَ إليه ابنُ سلام من وَضْعِ المتلمسِ الضبعي في الطبقة السابعة، من طبقات فحول الشعراء، وتأخيره بسبب قلة أشعاره. ورأى الصيرفِيُّ أنّ الكمَّ- القلة في

(١) انظر: المثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٣.

(٢) المرزباني : أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى (ت ٣٨٤هـ، ٩٩٤م)، **الموشح**، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي، ص١٢٦.

النظم أو الكثرة فيه- لا يصلح مقياساً لِمنْزلة الشاعر[١].

أما ما يتصل بتلقي العصر الحديث فإن العناية التي صُرفت إليه- في المقدمات- لم تكن مقاربة للعناية التي صُرفت إلى تلقي القدماء؛ إذ اقتصرت على إشارات تتعلق بشك طه حسين في بعض أخبار عمرو بن قميئة، وبعض أشعاره؛ لِلَّذي كان فيها من السهولة واللين والتكلف[٢]، وشكه في بعض أخبار المتلمس وما يتعلق بقصة صحيفته[٣]. وإشارات تتصل بشك بروكلمان في بعض أخبار المتلمس وأشعاره وما يتعلق بصحيفته[٤].

وعُني الصيرفِيُّ بِمظهر آخر من مظاهر تاريخ التلقي، وهو المنحى التناصي، فقد وقف، في مقدماته، على الأمثلة الدالة على تداخل النصوص، وتأثير أشعار الشعراء الثلاثة فيمن أعقبهم من الشعراء. و لم يفته أن يرتب المصادر التي أشارت إلى ذلك ترتيباً تاريخياً. من ذلك أَخْذُ الحطيئة قصيدتين لعمرو بن قميئة في ألفاظهما ومعانيهما وقافيتهما وبحرهما[٥]. ومن ذلك تأثر شريح بن الحارث القاضي والفرزدق بأبيات المتلمس التي تشير إلى صحيفته[٦]. وأخذ عمرو بن حُنَيّ التغلبي والكحلبة العُرَنِيّ ودريد بن الصمة بعض أشعاره. ومن ذلك أيضاً أَخْذُ ابن مقبل وذي الرمة والطرماح وعمرو بن أبي ربيعة بيتاً للمثقب العبدي، وتأثر شعراء آخرين بالقصيدة التي ورد فيها البيت نفسه، وتسرب أبيات منها إلى شعرهم كالذي حدث للشماخ والطرماح[٧].

إن إشارات الصيرفي إلى "التأثر والأخذ والتسرب" تكشف عن أن نظرته إلى مسألة تداخل النصوص لم تتجاوز المظهر الخارجي للتداخل؛ فلم تَسْتَجْلِ ما يترتب على ذلك من إنتاج الدلالات والمعاني. لكن الوقوف على مواطن التداخل يسعه أن يُهيئ لقارئ الشروح أفقاً للتوقع وتوجيهاً للتأويل؛ فالمنحى التناصي يتصل بتاريخ التلقي من حيث إنه يكشف، من وجهٍ، عن طرائق تلقي الشعراءِ المتأخرِين أشعارَ المتقدِّمين وسبل فهمها، والمعاني التي استنبطوها منها؛ ويكشف، من وجه آخر، عن الأسئلة التي شغلت الأجيال المتعاقبة من الشعراء، وهي تتصل بوجود الإنسان وكينونته، وهُمومه المختلفة، وعن مَبْلَغ التوافق والتساوق بين المتقدم والمتأخر في هذه الأسئلة، وما يُمكن أن يضيفه المتأخر على المتقدم؛ ويكشف، من وجه ثالث،

(١) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص ٢٨ (المقدمة).

(٢) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٣٢، ٤٢ (المقدمة).

(٣) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٣٤.

(٤) انظر: **المصدر السابق**، ص٣٤.

(٥) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٧ (المقدمة).

(٦) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٣٥- ٣٦ (المقدمة).

(٧) انظر المثقب العبدي، **ديوانه**، ص ٢٤- ٢٥ (المقدمة).

عن مُحاولاتِ المتأخرين الإجابةَ عن الأسئلة التي تركها المتقدمون من غير أن يُجيبوا عنها، وما أضافوه من المعاني والرؤى والأنظار إلى إجاباتِهم عن هذه الأسئلة؛ وتكشف من وجه رابع، عن طرائقِ امتصاصِ النصِّ المتأخّرِ معانيَ النصِّ المتقدمِ وصورَه، وطرائق تحويلها أو تعديلها[١].

ولأن المعنى الشعري لا يستبين لأول النظر، فإن تفعيل النص وإنتاج معانيه يقتضيان تقصي تَلَقِّيات النص المتعاقبة. فغاية جمالية التلقي جلاء كيفية تشكل المعنى بالكشف عن الأسئلة وإجاباتِها التي بثها الشاعر في قصيدته ضمنياً. والتلقيات المتعاقبة تساعد على إعادة تشكيل السؤال الأصلي المتجدد الذي ينطوي عليه النص[٢].

إن الوقوف على النصوص اللاحقة التي تتداخل مع النص مناط القراءة يُمكن أن يساعد القارئ على إعادة بناء معنى النص القديم؛ ذلك أنه يدخل في علاقات جديدة مع النصوص اللاحقة التي قد تعدل النظام الأدبي نفسه[٣]، بِما تبتكره وتضيفه من الأشكال والأساليب والصور والمعاني.

ترسيخ النص وآفاق التلقي:

يقتضي تلقي الشعرِ القديم وقراءَتُه تحقيقَ النص. والتحقيق ليس عملاً تمهيدياً للدرس الأدبي، ووظيفته ليست ترسيخَ النص والتثبتَ منه وإخراجَ نص أقرب ما يكون إلى الأصل، فحسب؛ ولكنها أكثر شُمولاً، إنّها وظيفة تفسيرية، والعلاقة بين التحقيق والتفسير علاقة تكاملية[٤]. ولعل هذا يفسر ما عمد إليه الصيرفِي، في مقدمات الشروح الثلاثة، من تأخير الكلام على منهجه في تَحقيق النص الشعري، فقد عرض له بعقب الكلام المستفيض على سيرة الشاعر ومنهج الشروح؛ وربما يدل ذلك- كما أشرنا- على أنه صرف عنايته في المقام الأول إلى الشروح، وعلى إدراكه أن تَحقيق النص وشرحه إنّما يقعان في مضمار نشاط قرائي فاعل.

ويمكن إجْمال الملامح الرئيسة لِمنهج الصيرفي في تَحقيق النص الشعري وترسيخه في:

أنه يتعقب ذكر الديوان في المصادر القديمة، من ذلك أنه أشار إلى أن أول ذكر لديواني عمرو بن قميئة والمثقب كان عند أبي بكر محمد بن خير بن عمر بن خليفة الأموي الإشبيلي المتوفى سنة٥٧٥ هجرية، في كتابه "فهرسة ما رواه عن شيوخه" ، في خلال كلامه على ما حَمله أبو علي القالي معه من كتب إلى

---

(١) انظر: ياوس، **جمالية التلقي**، ص١١٠.

(٢) **المرجع السابق**، ص١٢٦.

(٣) انظر: سلفرمان،ج. هيو، نصيات، ص١٢٠.

(٤) انظر: ماككن، جيروم جي، العمالقة والقساوسة الدراسات النصية والببلوغرافية وتفسير الأعمال الأدبية، في ضمن كتاب: ماككن، **نقد النص والتفسير الأدبي**، ترجمة نجدت كاظم، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨م، ص١٩٦، ٢٠٠.

الأندلس، ومنها هذان الديوانان اللذان قرأهما أبو علي على شيوخه، من أمثال ابن دريد ونفطويه. ثم ذُكِرَ الديوانان عند البغدادي المتوفى سنة ١٠٩٣ هجرية في كتابه "الخزانة"[١]. وأما ديوان المتلمس فأقدم ذكر له كان عند ابن النديم المتوفى ٤٣٨ هجرية في كتابه "الفهرست" الذي ذكر أن من صنع ديوان المتلمس الأصمعيُّ وغيره. ثم ذكر الديوان عند أبي بكر الإشبيلي[٢]. وأشار الصيرفي إلى أن مصير هذه المخطوطات مَجهول[٣].

ثم يصف المخطوطات التي اعتمدها في تَحقيق الديوان من حيث مواطن وجودها وتواريخها وحال خطوطها، ويَخصُّ كل مَخطوطة برمز معين؛ لتسهيل المعارضة بين روايات المخطوطات والوقوف على ما بينها من فروق[٤].

ثم يعمد إلى الموازنة بين تَحقيقه وتَحقيق من سبقه، ويشير إلى ما ينماز به تَحقيقه مِنْ تَحقيقِ غيره، من حيث الاختلافات في الروايات والفروق في الشروح والتعليقات والتخريج[٥]. وفي تَجْلِيَتِهِ خطأَ بعض المخطوطات أو خطأ بعض المحققين في رواية معينة وبيان صحة روايته هو- يقصد إلى نوعين من الاستدلال: استدلال داخلي، واستدلال خارجي. أما الاستدلال الداخلي فهو قرائي، أي أنه يعتمد وجهاً من القراءة، بأن يشرح البيت ويلحظ مبلغ ائتلاف ألفاظه ومعانيها، واتساقها ومعنى القصيدة في الجملة. من ذلك ما وقع في مَخطوطة ديوان عمرو بن قميئة وطبعة المستشرق (لايل Charles J. Lyall) من أخطاء، فقد روي أحد الأبيات في المخطوطة بلفظ "حارَصَ" وفُسِّرَ فيها "حارَص: لَزُم" ونقل "لايل" اللفظ كما هو. وصححه الصيرفي بقوله: "والصواب: حارِضٌ، وهو الفاسد في عقله وجسمه، ولَزُم: خطأ وتَحريف، فلا توجد هذه الصيغة بضم الزاي، والصواب: لؤم كما أثبتنا"[٦].

أما الاستدلال الخارجي فهو وثائقي، في المقام الأول، ينبني على معارضة مَخطوطات الديوان بعضها ببعض أو معارضتها بروايات الأبيات المتناثرة في المصادر المختلفة. لكنه قد يستظهر بوجه من القراءة، حين تَمَسُّ الحاجةُ إلى ترجيح رواية على أخرى، بأن يلحظ ائتلاف معاني الألفاظ. ويَشيع هذا الاستدلال في

(١) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٨ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٦- ٢٧ (المقدمة).

(٢) انظر: المتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٤٢- ٤٣ ، (المقدمة).

(٣) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٨ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، ديوانه، ص٤٣ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٧(المقدمة).

(٤) انظر: عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٤٨- ٤٩ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٤٤- ٤٨ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٦- ٢٩ (المقدمة).

(٥) انظر: عمرو بن قميئة ، **ديوانه**، ص٥٠-٥٣ (المقدمة)؛ والمتلمس الضبعي، **ديوانه**، ص٤٩- ٥٠ (المقدمة)؛ والمثقب العبدي، **ديوانه**، ص٢٩- ٣٠ (المقدمة).

(٦) عمرو بن قميئة، **ديوانه**، ص٥٢ (المقدمة).

ديواني المتلمس الضبعي والمثقب العبدي لاعتماد غير مَخطوطة في تَحقيقهما.

إن من أهم وظائف التحقيق إعادة المعنى إلى أجزاء النص التي أضعفها استبدال الناسخين، وإعادة النص إلى حالة قابلة للقراءة؛ فالقصيدة تتوق إلى حالة امتلاك المعنى. ونوعا الاستدلال السابقان يشيران إلى أن كل قرار تحقيقي- يتصل بترجيح رواية على أخرى- يعني تطبيق الإمكانات التفسيرية للمحقق على النص الشعري(١). ولأن المحقق يُمارس، في صناعة التحقيق، نشاطاً قرائياً، فإنه يصدر عن أفق نقدي معين. وتشف ملامح منهج الصيرفي في التحقيق عن أن الأفق الذي صدر عنه يتمثل في النّزعة التاريخية التي تنتهي إلى تغليب المعنى الحرفي الظاهر.

وكما يكشف تَحقيق النص عن الأفق النقدي للمحقق، يكشف عن أفق التوقع الذي يُمكن أن يبنيه في ذهن قارئ الشروح، من ذلك:

أن تعقب المحقِّق ذكرَ الدواوين في المصادر القديمة، وتأريخه المخطوطات، وإلماحه إلى تَمَيُّز تَحقيقه من تَحقيق غيره، كل ذلك يُمكن أن يَحمل القارئ على أن يثق بصنيعه، ويأخذ نفسه بالاطمئنان إلى صحة النصوص التي حققها.

وتغليب المنحى التاريخي- وهو شأن كثير من الباحثين الفيلولوجيين المشتغلين بتحقيق النصوص – يمكن أن يَحرم قارئ الشروح من إمكانات تفسيرية أخرى؛ ذلك أن ما يتوخاه من معنى حرفي ظاهر هو معياره فيما يصطفيه من روايات دون سواها. ولكن هذا قد يتناقض مع إشارته- فيما قبلُ - إلى أن لغة الشعر تَختلف عن اللغة المعيارية والعلمية، وهو ما يَحملنا على القول: إنه يَتَرَجَّح بين كون لغة الشعر تَشِفُّ عن معنى حرفي، وكونها تمثيلاً رمزياً. وهذا يفضي إلى اضطراب توقعات القارئ وضعف ثقته بدقة تَحقيق النص.

والتنبيه على الاختلافات في الروايات، في خلال معارضة المخطوطات بعضها ببعض، يبقي الميدان فسيحاً أمام القارئ لاختيار روايات أخرى سوى الرواية التي آثرها المحقق، وتثمير إمكانات تفسيرية كامنة يصدر فيها القارئ عن أفقه الخاص الذي قد يَختلف عن أفق المحقق.

واقتران التحقيق بالشروح التي اشتملت على بعض مظاهر النّزعة التداولية يساعد القارئ- بِما توفره له هذه الشروح من سياقات النص التي يسعه أن يُفعِّلها لأجل تأويله- على الوقوف على تاريخ تلقي النص، أي على قراءاته المتعاقبة، وتساعده على إعادة إنتاج النص وتلقيه بحسب أفقه، أي إنّها تُمكنه من إدخال المعنى المتعلق بالنص القديم في سياق جديد وإعادة ترسيخ النص.

---

(١) انظر: باترسن، لي، منطق نقد النص وطريق العبقرية، في ضمن كتاب: ماككن، **نقد النص والتفسير الأدبي**، ص٨١، ٨٤.

وصفوة القول: إن التحقيق أكثرُ من كونه وقوفاً على الاختلافات بين النسخ المخطوطة، أو مدونـــةً لتصحيحاتِ المخطوطةِ؛ ذلك أن لغة النصوص الشعرية لا تقتصر على نظام العلاقات اللفظية وتسلـــسلها الخطي، فهي تتضمن ترتيبات محكمة لأنظمة علامات مختلفة ذات علاقات متبادلة[١]. والنص القديم لا يعد مكتملاً في طبعة معينة، بل يجب أن يظل التحقيق سبيلاً لفحصه وتفسيره. وعلى ذلك فإن قبـــول القـــراء المفسرين نتائج تحقيق النصوص يقلل فرص ممارسة نقد أدبي شامل[٢].

خاتمة البحث:

يَتبيَّن لنا مِمّا تقدّم أن مقدمات شروح الصيرفي انطوت على جملة من مظاهر الخطاب المقـــدماتي، وأن هذه المظاهر وما يتعلق بِها من مناحي التلقي التي أَجلى عنها البحث- تساعد على بناء أفق التوقع الـــذي صدر عنه الشارح في شروحه، وفي تحقيق النصوص وترسيخها واختيار رواياتِها، وفي أحكامـــه النقديـــة المختلفة؛ وتؤثر تأثيراً فاعلاً في بناء آفاق الانتظار لدى متلقي الشروح وتوجيه قراءاتِهم.

---

(١) انظر: ماككن، **العمالقة والقساوسة والدراسات النصية والببليوغرافية وتفسير الأعمال الأدبية**، في ضمن كتاب: ماككن، **نقد النص والتفسير الأدبي**، ص٢٠٤.

(٢) انظر: **المصدر السابق**، ص٢٠١.

شعر غزوات النّبيﷺ - دراسة تحليليَّة

د. محمد بن هادي المباركي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٦/١٢/١٩

ملخّص

يتناول هذا البحث دراسة شعر الغزوات في عهد النبيﷺ، حيث عرضت الدِّراسة لغزوات النبي -ﷺ- وما قيل فيها من أشعار، وما حفل به ذلك الشِّعر من ردود على المشركين الذين هجوا النّبي -ﷺ وطعنوا في دعوته، وحاربوا المسلمين، فكانت غزوة بدر هي أولى الغزوات التي نظم فيها شعراء المسلمين أشعارهم، وأبانوا عن صدق دعوتهم، وعظمة رسالتهم، وتضحيتهم من أجلها بأنفسهم في سبيل الله. ثم توالت الغزوات في أُحد، والخندق، ومؤتة، وأخيراً جاء فتح مكة فكان بشارة عظيمة للمسلمين، وهو ما دعا الشُّعراء إلى تمجيد ذلك الفتح، وبيان أهمِّيته في نفوس المسلمين، وهذا هو ما اشتمل عليه القسم الأول من الدِّراسة.

أما القسم الثاني فقد تناول "القيم الفنِّية في شعر الغزوات" وذلك من خلال دراسة أثر القرآن الكريم في أسلوب الشعر الذي نُظم في تلك الغزوات، وكذلك دراسة اللغة الشِّعرية عند الشعراء، والوقوف عند الصورة الفنية وجمالها وما أبدته من أثر تعبيري في تلك الأشعار.

Abstract

The Poetry Exhalting the Prophetic Incursions

Dr. Muhammad Bin Haadi Al-Mubaaraki

This paper investigates poetry glorifying incursions led by the Prophet Mohammad S.A.A. W) and rebuffing slanders made by hostile polytheists against the Prophet (S.A.A.W. As for Badr, the first of all prophetic incursions that was poetized, we find Moslem poets composing verse unveiling the veracity of their call, the grandeur of their mission, and the sacrifices they made for its cause. Then came other incursions: Uhud, Khandaq, Mu'tah, and the conquest of Mecca which broke great news to the Moslems that beckoned poets to glorify the incident and artiwlate its import on the minds of the Moslem community. The paper also takes up the artistic values of this poetry drawing on the impact of the Holy Koran on the poetic style, language, and imagery serving an expressive effect.

* قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية في المدينة المنورة.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين.

أمَّا بعد :

فإنَّ الشِّعر في ظلال الإسلام قد أدَّى دوراً لا يُنكر في مسيرة الدَّعوة الإسلاميَّة حين واكب الغزوات والفتوحات، ونافح الشُّعراء عن حياض الدَّعوة بكلِّ ما أُوتوا من فصاحة وبيان، وبما استقرَّ في نفوسهم من أضواء اليقين، وإشراقات الإيمان.

وكانت مواقف المصطفى - ﷺ - من شعراء الإسلام قد دفعت بهم إلى شحذ ملكاتهم وصقل مواهبهم، والوقوف في وجه أعداء الإسلام بالكلمة المؤمنة المشحونة بكل طاقات الانفعال الإيمانيَّة التي تزلزل الجبال وتهزُّ الرَّواسي.

ولقد كانت غزوات النَّبيِّ - ﷺ - ميداناً خصباً سار في ركابه كثير من الشُّعراء، وأبانوا عن مناصرتهم لدين الله تعالى، والتَّصدِّي للمشركين الذين ما فتئوا يتعرَّضون للمسلمين. حيث كان للشِّعر – آنذاك – دوره في مختلف المواقع والغزوات التي خاضها المسلمون من أجل الدِّفاع عن عقيدتهم، والحرص على نشر دعوتهم في شتَّى الأقطار، وهو ما أوجد شعراً وافراً يواكب تلك الغزوات، ويعبِّر عنها، ويستلهم المفهومات الدِّينيَّة في مضامينه التي يتناولها.

وقد آثرت أن تتناول هذه الدِّراسة شعر غزوات النَّبيِّ ﷺ للوقوف على هذا الشِّعر، ومعرفة أبعاده وتصوُّراته، وما يحمله من قيم فنِّيَّة وسمات خاصَّة.

أمَّا المنهج الذي اتَّبعته في هذه الدِّراسة فيقوم على الجمع بين المنهجين الاستقرائي والتَّحليلي الفنِّي في الوقوف عند شعر الغزوات، وبيان الجوانب التي تناولها، وقد اقتصرت الدراسة على الغزوات التي قيل فيها شعر، أمَّا التي لم يرد فيها شعر فقد استثنيتها، وأوردت ما جاء نادراً من شعر في بعض الغزوات في ثنايا البحث، كما تناولت الدراسة الجوانب الفنية في شعر الغزوات وذلك من خلال الوقوف على بعض القيم الفنِّيَّة والسمات الأسلوبيَّة.

وقد تكوَّنت **خطَّة البحث** من **قسمين**، يسبقهما **مقدِّمة**، وتتلوهما **الخاتمة**، وتفصيل ذلك كالآتي :

القسم الأوَّل بعنوان : ((**الشِّعـــــر في مواكبـــة الغزوات**)). واشتمل على المباحث التَّالية:

(١) - غزوة بدر.
(٢) - غزوة أحد.
(٣) - غزوة الخندق.
(٤) - غزوة مؤتة.

(٥) - فتح مكّة.

أمَّا **القسم الثَّاني** فهو بعنوان : **((القيم الفنِّيَّة في شعر الغزوات))**

واشتمل على المباحث التَّالية :

١. أثر القرآن الكريم في أسلوب الشِّعر.
٢. اللُّغة الشِّعريَّة.
٣. الصُّورة الفنِّيَّة.

وأخيراً جاءت **الخاتمة**، وتضمَّنت خلاصة للبحث.

والله تعالى أسأل أن يجعل عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم، وأن ينفع به، إنَّه خير مسؤول. وصلَّى الله على نبيِّنا محمَّد، وعلى آله وصحبه وسلَّم تسليماً كثيراً.

الشعر في مواكبة الغزوات

شهد عصر صدر الإسلام ملاحم بطوليّة، وانشغل النّاس فيه بالغزوات والفتوحات، وقد استطاع شعر الغزوات أن يواكب تلك الأحداث، ويصوّر تلك المشاهد، فجاء غزيرًا متدفّقًا، يستلهم المفهومات الدِّينيَّة، ويعبِّر عنها، ويصف بطولات المسلمين وملاحمهم الّتي سطّروها، مبيِّنًا فيها دور الإسلام البارز والمؤثِّرات الإنسانيّة الّتي جاء بها الإسلام ليخرج النّاس من دياجير الظلمات إلى أنوار الهداية والإيمان.

وقد استطاع الرّسول الكريم - ﷺ - أن يطوِّر الحياة الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة والدِّينيَّة والحربيَّة خلال عقدين ونيِّف من الزَّمن، وأن يجهِّز الجيوش والفرسان لنشر الدَّعوة الإسلاميَّة في مختلف الأمصار، وقد صوَّر الشُّعراء غزوات الرَّسول - ﷺ- ومعاركه، وعلى رأسهم حسَّان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحـــة – رضوان الله عليهم أجمعين – الذين جاء شعرهم ناطقاً حيّاً ومعبِّراً صادقاً عن المعارك والغزوات، سواءٌ أكانت داخل الجزيرة العربيَّة أم خارجها، إذ فتن الشِّعر بتصوير تلك الملاحم البطوليَّة، التي دفع المسلمون فيها كثيراً من الشُّهداء من أجل نصرة دين الإسلام.

للشِّعر - آنذاك – تأثيره المحرِّض في النُّفوس، وقدرته على حفز الهمم وتقوية العزائم، ومن هنا جاء اهتمام الرَّسول - ﷺ - بالشِّعر ليدحض به آراء أعداء الإسلام الذين كانوا يهجونه ويصدّون عن سبيل الله، حيث أُسند إلى الأدب مهمَّة الدِّفاع عن العقيدة الإسلاميَّة، فقد قال النَّبيُّ - ﷺ - ملتفتاً إلى الأنصار: ((ما يمنع الَّذين نصروا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بألسنتهم؟ فقال حسَّان ابن ثابت: أنا لها، وأخذ بطرف لسانه وقال : والله ما يسرُّني به مقول بين بصرى وصنعاء)) [١]. وانضمَّ إليه كعب بن مالك وعبد

(١) الأصبهاني، أبو الفرج (٣٥٦/٩٦٦م)، **الأغاني**، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الشعب، القاهرة ١٣٨٩، ١٣٧/٤ .

الله بن رواحة – رضي الله عنهما-. وقد كانت قريش تثير المتاعب في وجه الدَّعوة الإسلاميَّة ممَّا اضطرَّ النَّبيَّ - ﷺ - إلى الهجرة من مكَّة إلى المدينة، وسرعان ما نشبت بين البلدتين معارك طاحنة تقف فيها قريش ومن يعينها من العرب في جانب، ويقف الرَّسول - ﷺ - ومن هاجروا معه من مكَّة، ومن التفُّوا حوله من الأنصار في جانب آخر.

وكان ثلاثة من الشُّعراء الأنصار، وهم حسَّان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة – رضوان الله عليهم – يهجون المشركين، فكان حسَّان وكعب يعارضانهم بمثل قولهم بالوقائع، والأيَّام، والمآثر، ويعيِّرانهم بالمثالب، وكان عبد الله بن رواحة يعيِّرهم بالكفر، فكان في ذلك الزَّمان أشدّ القول عليهم قول حسَّان وكعب، وأهون القول عليهم قول ابن رواحة، فلمَّا أسلموا، وفقهوا الإسلام كان أشدّ القول عليهم قول ابن رواحة[1]. وفي الحديث الشَّريف أنّ رسول الله - ﷺ - قال : ((أمرت عبد الله بن رواحة فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسَّان بن ثابت فشفى واشتفى)) [2].

وسوف يظهر بوضوح أثر شعر الغزوات في وصف المعارك التي دارت بين المسلمين والمشركين، وإبراز القيم الإسلاميَّة السَّامية التي أفصح عنها المسلمون، وهم يسيرون في الغزوات، ويخوضون المعارك، وتتحقَّق لهم الفتوح التي طالما انتظروها، لينشروا دعوتهم الإسلاميَّة في كلِّ الآفاق، ويعلنوا عن دينهم الحقّ الذي ارتضاه المولى – عزَّ وجلَّ – ديناً لكلِّ البشريَّة.

وفي مقدِّمة تلك الغزوات التي خاضها المسلمون في عهد النَّبيِّ - ﷺ - :

(١) غزوة بدر :

لقد رصد الشِّعر غزوات النَّبيِّ - ﷺ - ومعاركه ضدَّ المشركين، وعندما وقف مصوِّراً موقعة ((بدر)) لفت انتباهنا إلى ما لحق بالمشركين – على كثرة عددهم وعتادهم – من خسائر في الأرواح، وفقدانهم الأمل في النَّصر على المسلمين، وهو ما ظهر بوضوح في شعر شاعر الرَّسول حسَّان بن ثابت، الَّذي سخر من الكفَّار المنهزمين مشيراً إلى شجاعة المسلمين، وثباتهم في يوم بدر، حيث قتلوا عدداً من فرسان قريش، وأسروا الكثيرين، وفي ذلك يقول :

لقد عَلِمَتْ قُرَيْشٌ يومَ بــــدرٍ ... غَدَاةَ الأَسْرِ والقَتْلِ الشَّدِيدِ
بأَنَّا حين تشْتَجِرُ العـــــــــوالِي ... حُمَاةُ الحَرْبِ بَعْـــدَ أبي الوليدِ

(١) انظر : قصَّاب، وليد، **النَّظرة النبويَّة في نقد الشِّعر**، مشورات المكتبة الحديثة، العين، ط١، ١٤٠٧هـ، ص ٣٦ .

(٢) الإمام مسلم، أبو الحسين (٢٦١هـ/٨٧٤م)، **صحيح مسلم**، تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي، مطبعة عيسى البابلي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط١، ١٣٧٥هـ، ٤/١٩٣٥ .

قَتَلْنَا ابْنَيْ ربيعةَ يومَ سَـــارُوا إلينا في مُضَاعَفَةِ الحَــــــديدِ
وَفَرَّ بها حكيمٌ[١] يومَ جَـــاءَتْ بنُو النَّجَّارِ تَخْطِرُ كالأُسُــــــودِ
وأَفْلَتْ عندَ ذَاكَ جُمــــوعُ فِهْرٍ وأَسْلَمَهَا الحُوَيْرِثُ[٢] مـــن بعيـــدِ
لقـــد لاقَيْتُم ذُلاًّ وقَتْـــــــلاً جَهيزاً نافذاً تحت الوَريــــــــدِ
وكلُّ القومِ قد ولَّوا جميعــــاً ولم يلووا على الحَسَبِ التَّليدِ[٣]

حيث تشعر وأنت تقرأ هذا النَّص بجوِّ المعركة، وما دار فيها من شدَّة القتال، وسقوط القتلى، وظهور المجاهدين كالأُسُود وهم يتصدَّون لفرسان قريش، ويوقعون بهم الهزيمة على الرَّغم من قلَّة عدد جيش المسلمين وعتادهم.

ويفخر حسَّان - ﵁ - في يوم بدر بأنَّ فرسان المسلمين قد قتلوا كبار قريش من المشركين الذين قدموا لحرب المسلمين، وجاء قتلهم لكفرهم بالله ورسوله، يقول:

أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَتَى مكَّةَ الَّذِي قَتَلْنَا مِنَ الكُفَّارِ في سَـــاعَةِ العُسْرِ
قَتَلْنَـــا أَبَـــــا جَهْلٍ وعُتْبَةَ قَبْلَهُ وَشَيْبَةَ[٤] أَيْضاً عِنْدَ نَايرةِ[٥] الصَّبْرِ
قَتَلْنَا سَرَاةَ القَــــومِ عِنْدَ رِحَالِهِمْ فلم يَرْجِعُوا إلاَّ بِقَاصِمَةِ الظَّهْرِ
وكم قد قَتَلْنَــــا من كَريـــمٍ مُرَزَّأٍ له حَسَبٌ في قومِهِ نَابِهِ الذِّكْـــــرِ
تَرَكناهم لِلخَامِعَاتِ[٦] تَنُوبُهـــم ويَصْلَوْنَ ناراً بَعْدَ نائِبَـــةِ القَعْـــرِ
بِكُفْرِهِـــــمُ باللهِ والدِّينُ قائمٌ ومَا طَلَبُوا فِينَـــا بِطَائِلَةِ الوِتْـــرِ
لَعَمْرِي لقد قَلَّتْ كَتَائِبُ غَالِبٍ وما ظَفِرَتْ يومَ الْتَقَيْنَا عَلَى بَدْرِ[٧]

أمَّا كعب بن مالك - ﵁ - فيصوِّر تجمُّع قريش بقضِّها وقضيضها في يوم بدر لتحارب الإسلام

(١) يقصد حكيم بن حزام بن خويلد بن أسد بن عبد العُزَّى ، وكان قد انهزم يوم بدر فرزقه الله الإسلام قبل دخول النَّبيِّ - ﷺ - إلى مكَّة بيوم هو وأبو سفيان . (انظر : العسقلاني، ابن حجر (٨٥٢هـ/١٤٤٨م)، **الإصابة في تمييز الصَّحابة لابن حجر العسقلاني**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م، ٣٢٧/١) .

(٢) يريد الحارث بن هشام بن المغيرة المخزومي ، الذي شهد بدراً مع المشركين فانهزم ، وأسلم يوم فتح مكَّة .

(٣) حسَّان بن ثابت (٤٠هـ/٦٦٠م)، **الديوان**، تحقيق : سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٢٦٥ .

(٤) عُتْبَةُ وشَيْبَةُ : ابنا ربيعة بن عبد شمس ، من كبار قريش وسادالها ، وقد قُتلا في بدر .

(٥) النَّايرة : الحرب .

(٦) الخَامِعَاتُ : الخَامِعَةُ الضَّبُعُ ، سُمِّيت كذلك لأنَّها تَخْمَع إذا مشت . (انظر : ابن منظور (٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د.ت، ٧٩/٨) .

(٧) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٦٦ .

والدَّعوة المحمَّديَّة، ويظهر قوَّة المسلمين واندفاعهم في الحرب كالأُسود، فقد تصدوا للمشركين، وهزموا كبار قريش، ونال المشركون نصيبهم من المعركة بعد أن حطَّمهم المسلمون ببيض صوارمهم، وهو ما أشار إليه كعب في قوله :

أَلَا هَلْ أَتَى غَسَّانَ في نَأْيِ دَارِهَا ... وأَخْبَرُ شَيْءٍ بالأُمُورِ عَلِيمُهَا
بِأَنْ قَدْ رَمَتْنَا عَن قِسيٍّ عَداوَةً ... مَعَدٌّ معاً جُهَّالُها وحَلِيمُهَا
فَسَارُوا وسِرْنَا فَالْتَقَيْنَا كأَنَّنَا ... أُسُودُ لِقَاءٍ لا يُرَجَّى كَلِيمُهَا
ضَرَبْنَاهُمُ حتَّى هَوَى فِي مَكَرِّنَا ... لِمَنْخَرِ سُوءٍ من لؤيٍّ عظيمُها
فَوَلَّوا ودُسْناهُمْ ببيضٍ صَوَارِمٍ ... سواءٌ علينا حِلْفُها وصَمِيمُها[(١)]

وقد جاء شعر كعب بن مالك يقرع أسماع مشركي قريش، ويذكِّرهم بيوم بدر، حيث صُرع أبو جهل، وترك في متناول الطَّير وإلى جانبه عتبة وشيبة ابنا ربيعة، وأميَّة بن خلف الذي نال حتفه أيضاً، إذ نالت سيوف المسلمين من هاماتهم، يقول :

نَسيتُمْ ضَرْبَنَا بِقَلِيبِ[(٢)] بَدْرٍ ... غَدَاةَ أَتَاكُمُ الموتُ العَجِيلُ
غَدَاةَ ثَوَى أَبُو جَهْلٍ صَرِيعاً ... عَلَيْهِ الطَّيْرُ حَائِمَةً تَجُولُ
وعُتْبَةُ وابْنُه خَرَّا جميعاً ... وشَيْبَةُ عَضَّهُ السَّيْفُ الصَّقِيلُ
ومُتْرِكُنا أُمَيَّةَ مُجْلَعِبّاً[(٣)] ... وفي حَيْزُومِهِ لَدْنٌ نَبِيلُ[(٤)]
وهَام بني ربيعةَ سَائِلُوهَا ... ففي أَسْيَافِنَا منها فُلُولُ[(٥)]

حيث صوَّرت هذه الأبيات شدَّة موقعة بدر وضراوتها، وما حدث فيها من قتل سادة قريش وفرسانهم، فقد تُركوا مجندلين في أرض المعركة والطَّير تحوم فوقهم، في مشهد يدلُّ على بسالة المجاهدين، وتمكُّنهم من أعدائهم. ولا غرابة في ذلك فقد كانت التَّضحية والفداء تتقدَّمان تلك المعركة، وذلك حين تسابق الصَّحابة – رضوان الله عليهم – لحمل السِّلاح ومقاتلة أعداء الإسلام، وذلك سعياً وراء رضوان الله تعالى، وطمعاً بجنَّته التي وعد بها الشُّهداء في سبيله. وحينما قال الرَّسول - ﷺ - يوم بدر : ((والذي نفس محمَّد بيده،

(١) كعب بن مالك (٥٠هـ/٦٧٠م)، **ديوان الأنصاري**، تحقيق سامي مكي العاني، مكتبة النهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٦م، ص ٢٦٦ – ٢٦٧.
(٢) القَليب : البئر .
(٣) مُجْلَعِبّاً : ممتدّاً على الأرض .
(٤) حَيْزُومُه : أسفل صدره ، واللدنُ : الرُّمحُ اللين ، النَّبيلُ : العظيم .
(٥) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٥٣ .

لا يقاتلهم اليوم رجل فيُقتل صابراً محتسباً، مقبلاً غير مدبر، إلاّ أدخله الله الجنَّة)) [١]، فقال عُمير بن الحُمام السُّلمي - رضي الله عنه -، وكان يأكل تمرات بيده : بخٍ بخٍ، فما بيني وبين أن أدخل الجنَّة إلاّ أن يقتلني هؤلاء ! ثمَّ قذف التَّمرات من يده، وأخذ سيفه فقاتل القوم حتَّى قُتل، وهو يقول:

رَكْضاً إلى اللـــهِ بغــيرِ زَادِ ... إلاّ التُّقى وعَمَلِ المَعَــــادِ
والصَّبْرِ في اللهِ عَلَى الجِهَــادِ ... وكلُّ زَادٍ عُرْضَةُ النَّفَــــادِ
غيرُ التُّقَى والبِرِّ والرَّشَـــادِ [٢]

غزوة أحد :

لقد تألَّب القرشيُّون ومن يساندهم على المسلمين بعد وقعة بدر التي أذهلت كفَّار قريش ورجالها، إذ أصيب كبار فرسانهم وخسروا أعداداً كبيرةً لم تكن متوقَّعة لديهم، ممَّا أدَّى إلى اشتداد غيظهم وحقدهم على النَّبيِّ - صلى الله عليه وسلم - وأصحابه، وبدأوا يعدُّون العدَّة لأخذ الثَّأر من المسلمين، فجمع الكفَّار قبائلهم وعشائرهم ومن حالفهم من مكَّة وجوارها وجاءوا قاصدين النَّيل من رسول الله - صلى الله عليه وسلم - في عدد من الرِّجال يزيد على الثلاثة آلاف مقاتل، بينما كان عدد المسلمين الذين خرجوا وثبتوا لهذه المعركة لا يزيد على الأربعمائة مجاهد، وقد انتهت المعركة لصالح المشركين، حيث استطاع الكفَّار قتل بعض قادة المسلمين، وعلى رأسهم حمزة بن عبد المطَّلب - رضي الله عنه - ورجع الرَّسول - صلى الله عليه وسلم - بمن معه من الرِّجال إلى المدينة، بينما عادت جحافل الكفَّار ومعهم جرحاهم وبقلوبهم فرحة الثَّأر لقتلاهم في بدر التي حاقت بهم الهزيمة فيها.

وقد كان للشِّعر دوره في غزوة أحد، حيث وصف الشُّعراء ما دار فيها من أحداث ومواقف، ودارت مساجلات بين شعراء المسلمين وشعراء الكفَّار، ورثى الشُّعراء من استشهدوا في تلك الغزوة، وفي مقدِّمتهم حمزة بن عبد المطَّلب - رضي الله عنه -.

وأولى هذه القصائد التي نظمها الشُّعراء في تلك الغزوة قصيدة حسَّـــان بن ثابت -رضي الله عنه- الَّتي ردَّ فيها على هُبيرة بن أبي وهب المخزومي – شاعر المشركين – الذي أخذ يزهو ويفخر بما حقَّقه قومه في أحد، وهو ما ظهر في قصيدته التي يقول في مطلعها :

سُقْنَا كِنَانةَ مِنْ أَطْرَافِ ذي يَمَنٍ ... عُرْضِ الْبِلَادِ عَلَى ما كانَ يُزْجِيها [٣]

---

(١) ابن هشام (٢١٢هـ/٨٢٧م)، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٦٢٧/١ ، تحقيق : مصطفى السَّقا وزميليه، القاهرة، ط٢، ١٣٧٥هـ.

(٢) الطَّبري، محمد بن جرير (٣١٠هـ/٩٢٢م)، **تاريخ الرُّسل والملوك**، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦، ٤٤٨/٢.

(٣) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ١٣٠/٣ .

فقد ردَّ عليه حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - بقوله:

سُقْتُمْ كِنَانةَ جَهْلاً مِنْ سَفَاهَتِكُمْ إِلَى الرَّسُولِ فَجُنْدُ اللهِ مُخْزِيهَا
أَوْرَدْتُمُوها حِيَاضَ المَوْتِ ضَاحِيَةً فَالنَّارُ مَوْعِدُها، والقَتْلُ لَاقِيهَا
أَنتم أَحَابِيشُ جُمِّعْتُمْ بِلَا نَسَبٍ أَئِمَّةُ الكُفْرِ غَرَّتْكُمْ طَوَاغِيهَا
هَلَّا اعْتَبَرْتُمْ بخَيْلِ اللهِ إِذْ لَقِيَتْ أَهْلَ القَلِيبِ ومَنْ أَرْدَيْنَهُ فِيهَا
كَمْ مِنْ أَسِيرٍ فَكَكْنَاهُ بلَا ثَمَنٍ وَجَزِّ ناصِيَةٍ كُنَّا مَوَالِيهَا(١)

حيث يشير حسَّان - رضي الله عنه - إلى صنيع المشركين وجهلهم، وأنَّهم لو كانوا يعرفون حقيقة النَّبيِّ - ﷺ - لما ساقوا إليه بني كنانة، الذين لاقوا الذُّلَّ والموت من جند الله في موقعة بدر، ويفخر على هُبيرة المخزومي بإطلاقه أسرى بدر بلا ثمن، وهذا لعمري غاية النَّصر.

أمَّا كعب بن مالك - رضي الله عنه - فقد أجاب هُبيرة بقصيدة طويلة وصفت ما دار في غزوة أُحد، وما حفلت به الموقعة من شدَّة وضراوة، حيث بدأ قصيدته بوصف مكان المعركة، وأنَّها كانت أرضاً صعبة المسالك وعرة الدُّروب، لا يسلكها إلاّ حمر الوحش أو النَّعام، وقد امتلأت بالجيف من مخلَّفات الوحوش وعظام الفرائس، يقول :

أَلَا هَلْ أَتَى غَسَّانَ عَنَّا ودُونَهُمْ مِنَ الْأَرْضِ خَرْقٌ سَيْرُهُ مُتَنَعْنِعُ(٢)
صَحَارٍ وأَعْلَامٌ كَأَنَّ قَتَامَهَا مِنَ الْبُعْدِ نَقْعٌ هَامِدٌ مُتَقَطِّعُ(٣)
تَظَلُّ بِهِ البُزْلُ العَرَامِيسُ رُزَّحاً وَيَخْلُو بِهِ غَيْثُ السِّنِينِ فَيُمْرِعُ(٤)
بِهِ جِيَفُ الحَسْرَى يَلُوحُ صَلِيبُها كَمَا لَاحَ كِتَّانُ التجار المُوَضَّعُ(٥)
بِهِ العِينُ والآرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وبيض نَعامٍ قَيْضُه(٦) يَتَقَلَّعُ(٧)

ثمَّ يصف كعب - رضي الله عنه - بطولة المؤمنين الذَّائدين عن دين الله، مذكِّراً المشركين في أُحد بهزيمتهم السَّاحقة التي واجهتهم في بدر، يقول:

---

(١) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٠٥ .

(٢) الخرق : الفلاة التي تنخرق فيها الرِّيح . ومتنعنع: مضطرب .

(٣) الأعلام: الجبال المرتفعة . والقتام: ما مال لونه إلى السَّواد .

(٤) البُزْل : جمع بازل وهو البعير القويّ . والعِرْمِسُ : النَّاقة الشَّديدة . ويمرع : يخصب .

(٥) الصَّليب : ودك العظام . والموضَّع : المبسوط والمنقوش .

(٦) العِينُ : البقر الوحشي . الآرام : الظِّباء . القيض : قشر البيض الأعلى .

(٧) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٢ .

مُجَالِدُنَا عَنْ دِينِنــا كلُّ فَخْمَــةٍ(١) مُذَرَّبَةٍ فيهـــا القَوَانِسُ تَلْمَـــعُ(٢)

وكلُّ صموتٍ في الصُّوانِ كـأنَّها إذا لُبِسَتْ نِهْيٌ من المـــاء مُتْرَعُ(٣)
ولكنْ بِبَدْرٍ سَائِلُوا مَنْ لَقِيتُــمُ من النَّاسِ، والأَنْبَاءُ بالغَيْبِ تَنْفَـعُ(٤)

ثم يشير كعب - رضي الله عنه - إلى الاستعداد النَّفسي لتلك الموقعة، وكيف أنّ الكفَّار ضربوا خيامهم وأبنيتهم بأرض المعركة، ورأى المؤمنون كثرتها فتشاوروا فيما بينهم ماذا يمنعهم من السُّكوت على ما بدأهم به الكفَّار؟ وكيف لا يتشاورون مع رسول الله - ﷺ - فيما ينبغي فعله ؟ فقوله الحقُّ، ومن أعرض عن نصحه فقد باء بالخسران، وبعد المشاورة أبان لهم الرَّسول - ﷺ - أنَّ من كانت نيَّته للجهاد حقيقةً والطَّمع فيما عند الله تعالى فعليه أن يشمِّر لذلك ؛ ليظفر بما أعدَّه الله – عزَّ وجلَّ – لعباده المؤمنين الصَّادقين، وفي ذلك يقول :

ولَمَّا ابْتَنَوْا بالعِرْضِ(٥) قَالَ سَرَاتُنا عَلَامَ إذا لم نَمْنَع العِرْضَ نَزْرَعُ ؟
وفِينَـا رَسُولُ اللهِ نَتْبَـعُ أَمْرَهُ إِذَا قَالَ فِينَا القَوْلَ لا نَتَطَلَّـعُ
تَدَلَّى عليه الرُّوحُ مِنْ عِنْدِ ربِّهِ يُنَزَّلُ مِنْ جَـوِّ السَّمَاءِ ويُرْفَـعُ
نُشَاوِرُهُ فيما نُرِيدُ وقَصْرُنـا(٦) إذا ما اشْتَهَى أَنَّا نُطِيعُ ونَسْمَـعُ
وَقَالَ رَسُولُ الله لَمَّا بدوا لنـا ذَرُوا عَنْكُمُ هَوْلَ المَنِيَّاتِ واطمعوا
وكُونُوا كَمَنْ يَشْرِي الحَيَاةَ تَقَرُّباً إِلَى مَلِكٍ يُحْيَـا لَدَيْهِ ويُرْجَـعُ
ولكن خُذُوا أَسْيَافَكُمْ وتَوَكَّلُوا على الله إِنَّ الأَمْـرَ لِلَّـهِ أَجْمَـعُ
فَسِرْنَا عليهم جَهْرَةً في رِحَالِهِمْ ضُحَيّاً عَلَيْنَا البِيضُ لا نَتَخَشَّـعُ(٧)

ثم يصل كعب رضي الله عنه - إلى وصف المعركة وأحداثها، بدءاً من بيان عدد المقاتلين من الطَّرفين، وانتهاءً

(١) قال ابن هشام : وكان كعب بن مالك قد قال : مجالدنا عن جِذْمنا كل فخمة . فقال رسول الله - ﷺ -: أيصلح أن تقول مجالدنا عن ديننا؟ فقال كعب: نعم . فقال رسول الله - ﷺ - : فهو أحسن ، فقال كعب : مجالدنا عن ديننا . (انظر: ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ١٣٦/٢).

(٢) مجالدُنا: مدافعنا . والفخمةُ : الكَتيبةُ العظيمة. المُذَرَّبَةُ: المتعودةُ على القتال الماهرة فيه.

(٣) الصَّمُوتُ : الدِّرع . الصوانُ : كل ما يُصان فيه الشَّيءُ ، درعاً كان أو ثوباً أو غيرهما . النِّهْيُ : الغديرُ . ومُتْرَعٌ : أي : مملوءٌ ماءً.

(٤) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٣ .

(٥) العِرض : موضع خارج المدينة. وكلُّ وادٍ فيه شجر فهو عِرض .

(٦) قَصْرُنَا: غايتنا ونهاية أمرنا .

(٧) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٤ – ٢٢٥ .

بما حدث في أرض المعركة من التحام الجيشين، حيث تُسدَّد الطَّعنات، وتُصوَّب الرِّماح، وتمرع الخيول، وتسبح في الفضاء كأنَّها الجراد المنتشر، وفي ذلك يقول :

فَجئْنَا إِلَى مَوْجٍ من البَحْرِ وَسْطَهُ   أَحَابِيشُ منهم حَاسِرٌ ومُقَنَّعُ
ثَلَاثَةُ آلَافٍ ونحنُ نَصِيَّةٌ[١]   ثَلَاثُ مِئِينٍ إِنْ كَثُرْنا وأَرْبَعُ
نُغَاوِرُهُمْ تَجْرِي المَنِيَّةُ بَيْنَنَا   نُشَارِعُهُمْ[٢] حَوْضَ المَنَايَا ونَشْرَعُ
تَهَادَى قِسِيُّ النَّبْعِ فينا وفيهمُ   وما هُوَ إِلَّا اليَثْرِبيُّ[٣] المُقَطَّعُ
ومَنْجُوفَةٌ حِرْمِيَّةٌ صَاعِدِيَّةٌ[٤]   يُذَرُّ عليها السُّمُّ ساعةَ تُصْنَعُ
تَصُوبُ بِأَبْدَانِ الرِّجَالِ وتَارَةً   تَمُرُّ بِأَعْرَاضِ البِصَارِ تُقَعْقِعُ[٥]
وخَيْلٌ تَرَاهَا بالفَضَاءِ كأَنَّهَا   جَرَادُ صَبَاً في قَرَّةٍ يَتَرَيَّعُ[٦]
فلَمَّا تَلَاقَيْنَا ودَارَتْ بِنَا الرَّحَى   ولَيْسَ لأَمْرٍ حَمَّهُ اللهُ مَدْفَعُ
ضَرَبْنَاهُمُ حَتَّى تَرَكْنَا سَرَاتَهُمْ[٧]   كَأَنَّهُمُ بِالْقَاعِ خُشْبٌ مُصَرَّعُ
فَنِلْنَا وَنَالَ القَوْمُ مِنَّا ورُبَّما   فَعَلْنَا، ولكنْ ما لَدَى اللهِ أَوْسَعُ
ودَارَتْ رَحَانَا، واسْتَدَارَتْ رَحَاهُمُ   وقَدْ جُعِلُوا كُلٌّ من الشَّرِّ يَشْبَعُ[٨]

ويختتم كعب - رضي الله عنه - قصيدته بتعداد صفات جيش المسلمين في أنَّهم يقدمون على الحرب متى كانت دفاعاً عن عرض أو عقيدة وليس لمغنم دنيوي، وأنَّهم تدرَّبوا على الحرب وألفوها، فلا يهابون أعداءهم، ولا يتراجعون في المواجهة، وقد عرفوا آداب القتال فلا يجزعون إن أُصيبوا، فالحرب سجال دائماً، وإن ظفروا بالعدوّ فلا فحش ولا تمثيل بالقتلى أو إذلال للأسرى وإنَّما منهج الإسلام في معاملة المتحاربين والأسرى، حيث يقول كعب واصفاً بطولة ذلك الجيش المسلم :

ونحن أُناسٌ لا نَرَى القَتْلَ سُبَّةً   عَلَى كلِّ مَنْ يَحْمِي الذِّمارَ[٩] ويَمْنَعُ

---

(١) النَّصِيَّةُ : الخيارُ من القوم .
(٢) نُغَاورهم : أي نغير عليهم . ونُشَارعهم : أي نشارهم .
(٣) اليَثْرِبيُّ: الأوتار، نسبةً إلى يثرب .
(٤) المنجوفةُ : السِّهامُ المثقَّفة . والحرميَّةُ: نسبةً إلى أهل الحرم . والصَّاعديَّةُ : نسبة إلى صاعد ، وهو صانع معروف .
(٥) تَصُوبُ : تقع . والبِصَارُ : الحجارةُ اللينةُ . وتُقعقعُ: تُصَوِّت .
(٦) الصَّبَا : ريحٌ شرقيَّة . والقَرَّةُ : البردُ . ويَتَرَيَّعُ : يجيء ويذهب .
(٧) سَرَاتُهم : خيارهم .
(٨) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٥ – ٢٢٧ .
(٩) السُّبَّةُ : العار . والذِّمار: ما يجب على الرَّجل حمايته .

ولكنَّنا نَقْلِي الفِرَارَ، ولا نَرَى الـــــ ـــــفِرَارَ لمن يرجو العَوَاقِبَ يَنْفَعُ
جِلَادٌ[١] على ريب الحوادث لا ترى على هَالِكٍ عَيْناً لنا الـــدَّهرَ تَدْمَعُ
بنُو الحَرْبِ لا نَعْيَا بشيءٍ نَقُولُـــه ولا نحنُ ممَّا جَرَّتِ الحَرْبُ نَجْزَعُ
بنُو الحَرْبِ إن نَظْفَرْ فَلَسْنَا بِفُحَّشٍ ولا نحنُ مِنْ أَظْفَارِهـــا نَتَوَجَّعُ
وكُنَّا شِهَاباً يتَّقي النَّاسُ حَـــرَّهُ ويَفْرُجُ عنهُ من يليهِ ويُسْفَـــعُ[٢]

وبينما كانت المعارك تدور بين المسلمين والمشركين فقد كان هناك من يفخر من المشركين بما تحقَّق في غزوة أحد ناسياً صنيع المسلمين في بدر، ومن أولئك الشُّعراء عبد الله بن الزِّبعرى[٣] الذي افتخر في إحدى قصائده التي يقول فيها :

يا غُرَابَ البَيْنِ أَسْمَعْتَ فَقُــلْ إنَّما تَنْطِـــقُ شَيْئاً قد فُعِــــلْ
كَمْ قَتَلْنَا من كَرِيمٍ سَيِّـــــدٍ ماجدِ الجَدَّيْنِ مِقْــــدَامٍ بَطَلْ
لَيْتَ أَشْيَاخِي بِبَدْرٍ شَهِدُوا جَزَعَ الخَزْرَجِ مِنْ وَقْعِ الأَسَلْ[٤]

فانبرى له حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - يردّ عليه، ويبيِّن له أنّ الحرب سجال بين الطّرفين، وأنّ المسلمين قد نالوا من المشركين في أحد كما نال المشركون منهم، مذكِّراً إيَّاه بما لاقوه من الهزيمة في ((بدر))، وكيف قتل سادهم، وهرب فرسانهم في تلك الموقعـــــة، وبـــاءوا بالخزي والخـــذلان، حيث يقول حسّان - رضي الله عنه - :

ذَهَبَتْ بابْنِ الزِّبَعْرَى وَقْعَةٌ كَانَ مِنَّا الفَضْلُ فيها لو عَـــدَلْ
ولقد نلتـــم ونلنـــــا منكـــــمُ وكَـــذَاكَ الحَرْبُ أحياناً دُوَلْ
نضعُ الأَسْيَافَ في أَكْتافِكُمْ حيثُ نَهْوِي عَلَلاً بعــــــد نَهَلْ
إِذْ تُولُّون عَلَى أَعْقَابِكُـــــــمْ هُرَّباً في الشِّعْبِ أَشْبَاهَ الرَّسَلْ[٥]

---

(١) جِلَادٌ : جمع جليدٍ وجَلْدٍ وهو الصَّلبُ .

(٢) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٢٧ – ٢٢٨ .

(٣) هو عبد الله بن الزِّبعرى بن قيس بن عدي بن سعد السَّهمي القرشي ، كان شديداً على المسلمين يهجوهم ويحرِّض المشركين عليهم ، وقد أسلم بعد فتح مكَّة ، واعتذر من النَّبيِّ - صلى الله عليه وسلم - عمَّا بدر منه . وكانت وفاته سنة ١٥هـ . (انظر : ابن الأثير، عز الدين، **أُسد الغابة في معرفة الصَّحابة**، دار الشعب، القاهرة، د.ت، ٣/١٦٠) .

(٤) الجبوري، يحيى، **شعر عبدالله بن الزِّبعرى**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٣٩٨هـ، ص ٤١ – ٤٢.

(٥) الرَّسَلُ : الإبل المرسلة بعضها في إثر بعض .

إذْ شّدَدْنَا شَدَّةً صادقـــــــــــــةً   فأجأناكـــــم إلى سَفْحِ الجَبَلْ
وعَلَوْنَـــا يَوْمَ ((بَدْرٍ)) بالتُّقَى   طَاعةِ اللهِ، وتَصْدِيقِ الرُّسُلْ
وتَرَكْنَـــــا في قُرَيْـــشٍ عَوْرَةً   يَوْمَ بَدْرٍ وَأَحَـــــــادِيثَ المَثَلْ(١)

أمَّا كعب بن مالك - رضي الله عنه - فيردُّ في قصيدته اللاميَّة على كلٍّ من تطاول علي المسلمين من شعراء قريش، ويوضِّح لهم أنَّه إذا كان هناك من قادة المسلمين من قُتل في ((أُحد))، وهو ما أفرح المشركين وشعراءهم فإنَّ عليهم أن يعودوا بذاكرهم إلى ما أصابهم في ((بدر))، وما واجهوه من صور البطولة والتَّضحية التي أبداها المسلمون، حيث يقول :

أَبْلِغْ قُرَيْشاً وَخَيْرُ القَوْلِ أَصْدَقُـــهُ   والصِّدْقُ عندَ ذَوِي الْأَلْبَابِ مَقْبُولُ
أَنْ قَدْ قَتَلْنَا بقتلانا سَرَاتَكُـــــمُ   أَهْلَ اللّواءِ، ففيـــم يكثرُ القِيـــــلُ؟
ويومَ بَدْرٍ لَقِينَاكُمْ لَنَـــا مَـــــــدَدٌ   فِيهِ مع النَّصر مِيْكَالٌ وجبريـــــلُ
إنْ تَقْتُلُونـــا فَدِينُ اللَّـــهِ فِطْرَتُنا   والقَتْلُ في الحقِّ عنـــد اللهِ تَفْضِيلُ
وإنْ تَرَوْا أَمْرَنا في رأيكُم سَفَـــــهاً   فَرَأْيُ مَنْ خَالَفَ الإسلامَ تَضْـــلِيلُ
فَلَا تَمَنَّوْا لِقَاحَ الحَرْبِ واقْتَعِـــدُوا   إنَّ أَخَا الحَرْبِ أَصْدَى اللونِ مَشْعُولُ(٢)
إنَّ لَكُمْ عِنْدَنَا ضَرْبـــاً تَرَاحُ لَهُ   عُرْجُ الضِّباعِ له خَذْمٌ رَعَـــــــابيلُ(٣)
إنَّا بُنو الحَرْبِ نَمْرِيهـــــا ونَنْتُجُهـــا   وعندنا لِذَوِي الأَضْغَانِ تنكـــيلُ(٤)

فقد أثَّرت غزوة أُحد كما يظهر في نفوس الشُّعراء في عهد النَّبيِّ - ﷺ -، ودعتهم إلى التَّجاوب معها، والتَّعبير عن مواقفها وأحداثها، والتَّصدِّي لمن حاول الإساءة للنَّبيِّ ﷺ - وللمسلمين، وهو ما قام به شعراء المشركين بعد الموقعة، الأمر الذي دعا شعراء المسلمين إلى الرَّدِّ عليهم، وكشف أكاذيبهم وتخرُّصاتهم، وبيان أثر الإسلام في كلِّ ما تحقَّق للمسلمين من عزَّة ومنعة.

غزوة الخندق :

في السَّنة الخامسة للهجرة تجمَّعت قوى الشِّرك لمحاربة النَّبيِّ - ﷺ - والمسلمين بالمدينة، وتزعَّم أبو

(١) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٩٣ – ٩٤ .
(٢) لِقَاحُ الحَرْبِ : زيادتها ونموُّها . وأصدى اللون : لونُه بين السَّواد والحُمْرَة . ومَشْعُولٌ : أي متَّقد متلهِّب .
(٣) تَرَاحُ : تفرحُ وتهتزُّ . والخذمُ : قطعُ اللَّحم . والرَّعابيلُ : المُتَقَطِّعَةُ .
(٤) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٥٥ – ٢٥٦ .

سفيان تلك الجموع من القرشيِّين ومن والاهم من غطفان والقبائل المجاورة، ويأتي الجميع إلى المدينة المنوّرة قاصدين القضاء على الإسلام بجحافلهم وعدَّتهم الحربيَّة التي لم يكن للمسلمين قِبَل بها، و لم يكتفوا بذلك بل تعاهدوا مع يهود بني قريظة في حصونهم حول المدينة من أجل القضاء على المسلمين.

ولَّما علم رسول الله - ﷺ - بتآمرهم وتحزُّبهم جمع المسلمين وأعلمهم ما عزم عليه أبو سفيان ومَنْ والاه من غطفان واليهود، وتشاور معهم، وانتهت مشورتهم بحفر خندق حول المدينة حتَّى يمكنهم التَّحصُّن فيها، فإذا دهمهم العدوّ نالوه ولا ينالهم، وبدأ المسلمون حفر الخندق، وكان الرَّسول - ﷺ - أوَّل من بدأ بالحفر ترغيباً للمسلمين في الأجر، وما كاد الرَّسول - ﷺ - ينتهي من حفر الخندق حتَّى أقبلت قريش ومن تبعهم من بني كنانة، وأهل تهامة، وغطفان بعشرة آلاف من أحابيشهم حتَّى نزلوا بجانب أُحد(١)، وخرج رسول الله - ﷺ - بثلاثة آلاف من المسلمين، وجعل ظهور فرسانه إلى جبل فضرب هناك عسكره، والخندق بينه وبين القوم، فخرج من بين صفوف المشركين عمرو بن ود العامري – وكان مُعْلَماً – " وقال : مَنْ يُبارز؟ فخرج له من المسلمين عليٌّ بن أبي طالب - رضي الله عنه - وقال له: يا عمرو إنَّك عاهدتَ الله ألَّا يدعوك رجلٌ من قريش إلى إحدى خَلَّتين إلَّا أخذتها منه، فقال له : أَجَلْ، فقال له عليٌّ : فإنِّي أدعوك إلى النِّزال، فقال له: لِمَ يا ابن أخي؟ فو الله ما أُحبُّ أن أقتلك، فقال له عليٌّ : لكنِّي والله أُحب أن أقتلك، فحمي عمرو عند ذلك، فاقتحم عن فرسه، فعقره، وضرب وجهه، ثمّ أقبل على عليٍّ، فتنازلا وتجاولا، فقتله عليٌّ - رضي الله عنه - وخرجت خيلهم منهزمة، حتَّى اقتحمت من الخندق هاربةً " (٢).

وقد وصف عليٌّ - رضي الله عنه - ذلك الحدث والموقف الشُّجاع الَّذي أبان عن قوَّة المسلمين في مواجهة أعداء الإسلام في أبيات شعريَّة، قال فيها :

نَصَرَ الحِجَارَةَ مِنْ سَفَاهَةِ رَأْيِهِ ... ونَصَرْتُ رَبَّ مُحَمَّدٍ بِصَوَابِي
فَصَدَدْتُ حين تَرَكْتُه مُتَجَدِّلاً ... كالجِذْعِ بينَ دَكَادِكٍ ورَوَابِي(٣)
وعَفَفْتُ عَنْ أَثْوَابِهِ ولَوَ انَّني ... كُنْتُ المُقَطَّرَ بَزَّني أَثْوَابي(٤)
لَا تَحْسَبَنَّ اللهَ خَاذِلَ دِينِهِ ... ونَبِيِّهِ يا مَعْشَرَ الأَحْزَاب(٥)

وقد شكَّك ابن هشام في نسبة هذه الأبيات لعليّ بن أبي طالب - رضي الله عنه -(٦).

(١) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٢١٦ – ٢١٧ .
(٢) **المصدر السابق**، ٢/٢٢٥ .
(٣) مُتَجَدِّلاً لاصقاً بالأرض . والجِذْعُ : فرع النَّخلة . والدَّكْدَكُ والدَّكْدَاكُ : أرضٌ فيها غلظ، والجمعُ دَكَادِكٌ .
(٤) المُقَطَّرُ : الذي ألقي أحد قطريه ، أي جنبيه ، والقطر : الجانب . وبزَّني : سلبني .
(٥) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٢٢٥ .
(٦) **المصدر السابق**، ٢/٢٢٥ .

و لم يكن تحزُّب الأعداء واتِّحادهم لحرب المسلمين أمراً يثير الهيبة أو الخوف في قلوب المجاهدين، الذين نذروا أنفسهم للدِّفاع عن عقيدهم، ونصرة نبيِّهم - ﷺ - حيث لقاء الأعداء هو لقاء الشَّجاعة، والنُّصرة، والتَّضحية لقوم دَربوا على القتال، وعَلَّموا أنفسهم في الحرب حتَّى أصبحوا ظاهرين للنَّاس جميعاً، وكأنَّهم أسود يحمون عرينهم، ويدافعون عن رسالتهم الخالدة... وهي المعاني التي أشار إليها كعب بن مالك -رضي الله عنه- في قصيدته التي قالها يوم الخندق، حيث قال :

مَنْ سَرَّهُ ضَرْبٌ يُمَعْمِعُ بَعْضُـــهُ بَعْضاً كَمَعْمَعَةِ الأَبَاءِ الُمحْرَقِ[١]
فَلْيَأْتِ مَأْسَدَةً تُسَـــــنُّ سُيوفُهـــا بينَ المِذَادِ وبينَ جزْعِ الخَنْدَقِ[٢]
دَرِبُوا بِضَرْبِ الُمعْلِمِينَ[٣] وأَسْلَمُوا مُهْجَاتِ أَنْفُسِهِمْ لِرَبِّ المَشْرِقِ
في عُصْبَـــةٍ نَصَرَ الإلَـــهُ نَبِيَّـــــــــهُ بِهِمُ، وكَانَ بِعَبْدِهِ ذَا مَرْفَقِ[٤]

ويمضي كعب - رضي الله عنه - في قصيدته إلى وصف السِّلاح، فيصوِّر الدُّروع تحكي حلقاها في سردها المحكم وشكلها الموثَّق أحداق الجنادب، فهي مستديرة الحلق، تشمِّرها للحرب حمائل السُّيوف الصَّارمة، حيث يقول :

في كلِّ سَـــابِغَةٍ تَخُطُّ فُضُولُهـــا كَالنِّهْيِ[٥] هَبَّتْ رِيحُه الُمتَرَقْرِقِ
بَيْضَـــاءَ مُحْكَمَةٍ كَأَنَّ قَتِيرَهـــا حَدَقُ الجَنَادِبِ ذَاتَ شَكٍّ مُوْثَقِ[٦]

جَدْلَاءَ يَحْفِزُها نِجَـــادُ[٧] مُهنَّدٍ صَافِي الحَدِيدَةِ صَارِمٍ ذِي رَوْنَقِ
تِلْكُمْ مَعَ التَّقْوَى تَكُونُ لِبَاسَنَا يَوْمَ الهِيَاجِ وكُلَّ سَاعَةِ مَصْدَقِ[٨]

---

(١) المعمعة : اختلاط الأصوات وشدَّةُ زجلها. الأَبَاءُ : القصبُ ، ومعمعةُ الأباء: صوت الحريق في القصب .
(٢) المأسدةُ : الموضع الذي تجتمع فيه الأُسود . وتُسَنُّ : تُحدُّ . والمِذَادُ : موضعٌ بالمدينة حيث حُفر الخندق ، وقيل هو بين سلع وخندق المدينة. والجزعُ : الجانب .
(٣) الُمعْلمِينَ : الذين يُعلِّمون أنفسهم في الحرب بعلامة يُعرفون بها .
(٤) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٤ .
(٥) السَّابغة : الدُّروع الكاملة . النِّهْي : الغديرُ من الماء .
(٦) القَتِيرُ : مساميرُ الدُّروع . والجنادبُ : ذكور الجراد . والشَّكُّ : إحكام السَّرد .
(٧) الجَدْلاء : الدُّروع المحكمة أو المدوَّرة الحلق. ويحفزها: يرفعها. والنِّجاد : حمائل السُّيوف.
(٨) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٥ .

والبيت الأخير يصوِّر أهمِّيَّة التّقوى والإيمان في الحروب التي يخوضها المسلمون ؛ إذ ليس من طبعهم أن يركنوا إلى العدَّة المادِّيَّة دون أن يدَّخروا في نفوسهـــم زاد التَّقوى الذي يوصلهم إلى غايتهم الكـــبرى التي يبتغونها من وراء نصرهم للإسلام.

أمَّا الإعداد للمعركة – وهو الجانب الذي أُمر به المسلمون وهم يواجهون أعداءهم – فيشير إليه كعب بن مالك من خلال إعداد الخيول الأصيلة المضمَّرة، التي تصعد بفرسانها إلى حلبة القتال، وتمكّنهم من اصطياد أعدائهم،والظَّفر عليهم، يقول :

ونُعِدُّ للأَعْدَاءِ كُـلَّ مُقَلَّـصٍ ... وَرْدٍ ومَحْجُولِ القَوَائِمِ أَبْلَـقِ[١]
تَرْدَى بِفُرْسَانٍ كَـأَنَّ كُمَاتَهُمْ ... عِنْدَ الهِيَاجِ أُسُـودُ طَلٍّ مُلْثقِ[٢]
صُدُقٌ يُعَاطُونَ الكُمَاةَ حُتُوفَهُمْ ... تَحْتَ العَمَايَةِ بالوَشِيجِ المُزْهِقِ[٣]
أَمَرَ الإلَـهُ بِرَبْطِهَـا لِعَدُوِّهِ ... فِي الحَرْبِ، إنَّ اللهَ خَيْرُ مُوَفِّقِ
لِتَكُونَ غَيْظاً لِلْعَدُوِّ وحُيَّـطاً ... للدَّارِ إنْ دَلَفَتْ خُيُول النُّزَّقِ[٤]
ويُعِينُنَا اللهُ العَزِيزُ بِقُـوَّةٍ ... مِنْهُ، وَصِدْقِ الصَّبْرِ سَاعَةَ نَلْتَقِي
ونُطِيـعُ أَمْرَ نَبِيِّنَـا ونُجِيبُه ... وإذَا دَعَا لِكَرِيهَةٍ لم نُسْبَـقِ
ومَتَى يُنَادِ إلى الشَّدَائِدِ نَأْتِهَا ... وَمَتَى نَرَ الحَوْمَاتِ[٥] فيها نُعْنِقِ[٦]

أمَّا حسَّان بن ثابت - ﷺ - فيتصدَّى للرَّدِّ على شاعر الكفَّار آنذاك عبد الله بن الزِّبعرى الذي أخذ يفتخر بموقف قومه يوم الخندق، ويتطاول على المؤمنين، وذلك في قصيدته البائيَّة[٧]. حيث نظم حسَّان بائيَّته التي يردُّ فيها على ابن الزِّبعرى، ويخبره بأنَّ قومه قد وردوا المدينة، وحاولوا قتل الرَّسول - ﷺ - واقتناص غنائم المسلمين، لكنَّهم عادوا بحقدهم خائبين لم ينالوا إلَّا اليأس والقنوط، وكان الأجر والثَّواب

(١) المقلَّص من الخيول: طويل القوائم ضامر البطن. والورد: الفرس الأشقر الذي حمرة لونه ذاهبة إلى الصُّفرة . والمحجول : الذي في قوائمه بياض يخالف سائر لونه . والأبلق: إذا تجاوز البياض إلى عضديه وفخذيه .

(٢) ترد : تُسرع. الكُمَاة: جمع كَمِيٍّ وهو الشُّجاع. المُلْثقُ: ما يكون عن الطَّلِّ من زلقٍ وطين .

(٣) العِمَايَة: سحابةُ الغُبَار وظلمتُه . والوشيجُ: الرِّماحُ . المُزْهِقُ: المُذْهِبُ للنُّفوس .

(٤) دَلَفَتْ : تقدَّمت . النُّزَّقُ : الطَّائشون ، السَّيِّئو الخلق .

(٥) الحَوْمَاتُ: مواطن القتال ، واحدها حَوْمَةٌ .

(٦) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٦ – ٢٤٧ .

(٧) انظر : الجبوري، **شعر عبدالله بن الزِّبعري**، ص ٢٩ ، والقصيدة مطلعها :

حَيِّ الدِّيَارَ مَحَا مَعَارِفَ رَسْمِهَا ... طُولُ البِلَى وتَرَاوُحُ الأَحْقَـابِ

للمؤمنين المقاتلين مع رسول الله - ﷺ - الذي اطمأنَّ وصحابته على النَّصر المبين في الخندق، حيث يقول:

حتَّى إِذَا وَرَدُوا المدينةَ وارْتَجَوْا قَتْلَ النَّبيِّ وَمَغْنَـمَ الأَسْـلابِ
وغَدَوْا عَلَيْنَـا قَادِرِينَ بأَيْدهِـمْ رُدُّوا بغَيْظِهِـمُ عَلَى الأَعْقَـابِ
بِهُبُوبِ مُعْصِفَةٍ تُفَرِّقُ جَمْعَهُـمْ وجُنُـودِ رَبِّكَ سَيِّدِ الأَرْبَـابِ
وكَفَى الإِلَـهُ المؤمنينَ قِتَالَهُمْ وأَثَابَهُمْ في الأَجْـرِ خَيْرَ ثَوَابِ(١)

و لم يعتبر ضرار بن الخطَّاب(٢) انهزام فرسان قومه من المشركين يوم الخَنْدَق خسارةً، بل يتوعَّد بأنَّ لهم زيارة أخرى ستكون أعنف وأشدّ بجمع من بني كنانـة، حيث يقول:

ومُشْفِقَةٍ تَظُنُّ بنا الظُّنونَـا وقَدْ قُدْنَا عَرَنْدَسَـةً طَحُونَـا(٣)
وسوفَ نَزوركُم عَمَّا قَريبٍ كَمَا زُرْنَاكُـمُ مُتَوَازِرِينَـا
بِجَمْعٍ مِن كِنَانَـةَ غير عُزْلٍ كَأُسْدِ الغَابِ قد حَمَتِ العَرِينَـا(٤)

وقد ردَّ كعب بن مالك - رضي الله عنه - على الشَّاعر ضرار الذي فخر في قصيدته بمجموعة من القبائل العربيَّة واليهود الذين جاءوا لمحاربة المسلمين يوم الخندق، مذكِّراً إيَّاه بأنَّهم قوم صابرون أصحاب عقيدة، فيهم النَّبيُّ - ﷺ - الذي كان لهم المؤازر الصَّادق، وأنَّهم يقاتلون ظالمين، عاقِّين، كفرة، حيث يقول :

وسَائِلَةٍ تُسَـائِلُ ما لَقِينَـا ولو شَهِـدَتْ رَأَتْنَا صَابِرِينَا
صَبَرْنَا لا نَرَى لِلَّـهِ عِـدْلاً(٥) عَلَى مَـا نَابَنَـا مُتَوَكِّلِينَـا

وكانَ لنـا النَّبيُّ وَزِيرَ صِدْقٍ بِـهِ نَعْـلُو البَرِيَّةَ أَجْمَعِينَـا
نُقَاتِلُ مَعْشَراً ظَلَمُوا وعَقُّوا وكانوا بالعَدَاوَةِ مُرْصِدِينَـا(٦)
نُعَاجِلُهُمْ إِذَا نَهَضُوا إِلَيْنَـا بضَرْبٍ يُعْجِـلُ المُتَسَرِّعِينَـا
وفي أَيْمَانِنَا بِيضٌ خِفَـافٌ بِهَا نَشْفِي مِرَاحَ الشَّاغِبِينَـا(٧)

(١) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ١٢٠ .
(٢) هو ضرار بن الخطَّاب بن مرداس القرشي الفهري ، فارس شاعر ، قاتل المسلمين ، واسلم يوم فتح مكَّة . (انظر: ابن عبدالبر، **الاستيعاب في أسماء الأصحاب**، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٨٢هـ، ٣٣٧/١) .
(٣) العَرَنْدَسَةُ : الشَّديدةُ القويَّة ، يريد الكتيبة . والطَّحون: التي تطحن كلَّ ما مرَّت به .
(٤) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢٥٤ – ٢٥٥ .
(٥) العِدْلُ : المِثْلُ .
(٦) المُرْصِدُ : المُعِدُّ للأمر عُدَّته .
(٧) المِرَاحُ : النَّشاط . والشَّاغبين : الذين ديدنهم الشَّغب وتهييج الشَّر .

بِبَابِ الخَنْدَقَيْنِ كأَنَّ أُسْـــــداً ... شَوَابِكُهُنَّ يَحْمِـــينَ العَرِينَـــــا
لِنَنْصُرَ أَحْمَداً واللَّـــــهَ حتَّى ... نكونَ عِبَادَ صِدْقٍ مُخْلِصِينَـــا
ويَعْلَمَ أَهْلُ مَكَّةَ حِينَ سَارُوا ... وأَحْزَابٌ أَتَوْا مُتَحَـــزِّبِينَـــــا
بأَنَّ اللهَ لَيْسَ لَـــهُ شَرِيكٌ ... وأنَّ اللهَ مَـــــوْلَى المُؤْمِنِينَـــا(١)

وقد أراد الرَّسول - ﷺ - أن يُؤمِّن المدينة وحدودها بعد موقعة الخندق مع قريش وبخاصَّةمن الفتنة التي كان يوقد جذوتها يهود بني قريظة وبني النَّضير، الذين اشتركوا في موقعة الخندق مع قريش، وقصدوا إثارة الفتنة بين النَّاس في المدينة أثناء الموقعة، حيث نقضوا عهود الأمان التي أبرمها المسلمون، ولجأوا للغدر والمكيدة، لأجل ذلك وجَّه النَّبيُّ - ﷺ - جيشه لمحاربتهم، حيث حاصرهم في حصونهم، وانتصر عليهم، وخيَّم الذُّلُّ عليهم وعلى حصونهم جزاء ما فعلوه مع النَّبيِّ - ﷺ - بنقضهم العهد، وهذا ما عبَّر عنه حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - بقوله:

لَقَدْ لَقِيَتْ قُرَيْظَةُ مَا سَاءَهَـــا ... وحَـــــلَّ بِحِصْنِها ذُلٌّ ذَلِيــــلُ
فَمَا بَرِحُوا بِنَقْضِ العَهْدِ حَتَّى ... غَـــــزَاهُمْ فِي دِيَارِهِمُ الرَّسُولُ
أَحَاطَ بِحِصْنِهِمْ مِنَّا صُفُوفٌ ... لَهُ مِنْ حَرِّ وَقْعَتِهَـــــا صَلِيــــلُ
وَصَارَ المؤمنون بِدَارِ خُلْـــــدٍ ... أَقَـــــامَ لَهُمْ بِهَا ظِلٌّ ظَلِيــلُ(٢)

غزوة مؤتة :

كانت غزوة مؤتة – في السَّنة الثَّامنة للهجرة – أوَّل صدام مسلَّح يقع بين جيش المسلمين وجيش الرُّوم الذين أخذوا يراقبون قوَّة جيش المسلمين المتنامية، وكان سبب هذه الغزوة أنَّ النَّبيَّ - ﷺ - أرسل الحارث بن عمير بكتاب إلى أمير ((بصرى)) من جهة هرقل، وهو الحارث بن أبي شمَّر الغسَّاني، فلمَّا نزل مؤتة تعرَّض له شرحبيل بن عمرو الغسَّاني وقتله، فلمَّا بلغ الأمر رسول الله - ﷺ - اشتدَّ ذلك عليه، وجهَّز جيشاً لمقاتلة ملوك الرُّوم(٣). وقد أمر - ﷺ - مولاه زيد بن حارثة على ثلاثة آلاف من المسلمين، وندب النَّاس وقال لهم : إن أُصيب زيد فجعفر بن أبي طالب على النَّاس، فإنْ أُصيب جعفر فعبد الله بن رواحة على النَّاس، فإنْ قتل ابن رواحة فليرتض المسلمون بينهم رجلاً فليجعلوه عليهم(٤). والتقى الجيشان جيش

(١) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .
(٢) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٤٥ .
(٣) انظر : الوكيل، محمد السيد، **تأمُّلات في سيرة الرَّسول ﷺ** ، دار المجتمع للنشر والتوزيع، جدة، ط١، ١٤٠٨هـ، ص ٢٣٧ .
(٤) انظر : ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٣٧٣/٢ .

المسلمين وجيش الرُّوم – الَّذي كان يقدَّر عدده بمائتي ألف مقـــاتل – في مكان يقال له مؤتة، فقاتل زيد بن حــــــارثة - رضي الله عنه - براية رسول الله - ﷺ - حتَّى قُتِل في رماح القوم، ثمّ أخذ الرَّاية من بعده جعفر بن أبي طالب - رضي الله عنه - فقاتل بها حتَّى إذا ألحمه(1) القتال، وأحاط به العدو من كل جانب، اقتحم عن فرس له شقراء فعقرها حتى لا تقع في يد العدوّ، ثم أقبل يقاتل وهو يقول:

يا حَبَّـــــذَا الجَنَّةُ واقْتِرَابُها　　طَيِّبَـــةً وبَـــارداً شَرَابُهـــــــا
والرُّومُ رُومٌ قد دَنَا عَذَابُها　　كَـــــافِرَةٌ بعيدةٌ أَنْسَابُهــــا
عَلَيَّ إِذْ لاقَيْتُهـــــا ضِرَابُهـــا(2)

ثمَّ قاتل حتَّى قُتل - رضي الله عنه -.

ثمّ أخذ الرَّاية من بعده عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - فتقدَّم يقاتل الرُّوم، فداخل نفسه شيء من روع لا يخلو منه الموقف، فجعل يحفِّز نفسه ويشدُّ من عزيمتها، وهو يردِّد بعض الأبيات الشِّعريَّة التي يقول فيها :

أَقْسَمْـــــــتُ يَـــــا نَفْسُ لَتَنْزِلِنَّـــهْ　　لَتَنْزِلِـــــــــنَّ أَوْ لَتُكْـــــرَهِنَّهْ
إنْ أَجْلَبَ النَّاسُ وَشَدُّوا الرَّنَّةْ(3)　　مَالِي أَرَاكِ تَكْرَهِــــينَ الجَنَّـــــةْ
قَدْ طَالَمَا قَدْ كُنْتِ مُطْمَئِنَّـــــــةْ　　هَلْ أَنْتِ إِلَّا نُطْفَةٌ في شَنَّــــةْ(4)

ثمَّ تقدَّم يقاتل، فأُصيبت إصبعه، فارتجز قائلاً :

هَلْ أَنْتِ إِلَّا إِصْبَعٌ دَمِيتِ　　وفي سَبِيـــــلِ اللَّـــهِ مَا لَقِيـــتِ
يَا نَفْسُ إِلَّا تُقْتَلِي تَمُـــــــوتِي　　هذا حِيَاضُ المَوْتِ قد صَلِيتِ
وما تَمَنَّيْتِ فقـــــــد لَقِيـــتِ　　إِنْ تَفْعَلِي فِعْلَهُمَا هُدِيـــــــــــــتِ
وإِنْ تَأَخَّرْتِ فَقَدْ شَقِـــيتِ(5)

فقاتل حتَّى قُتل - رضي الله عنه -.

وجاء في الخبر أنَّه " لَمَّا ودَّع عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - مَنْ وَدَّعَ بكى، فقالوا : ما يُبكيك يا ابن

(1) ألحمه القتال : نشب فيه فلم يجد مخلصاً .

(2) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، 2/378 .

(3) أَجْلَبَ القومُ : صاحوا واجتمعوا . والرَّنَّةُ : صوتٌ فيه ترجيع يشبه البكاء .

(4) ابن رواحة،عبد الله (8هـ/629م)، **ديوان عبدالله بن رواحة – دراسة في سيرته وشعره-**، تحقيق وليد قصاب، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1408هـ، ص 153.

(5) **المصدر السّابق** ص 154 .

رواحة؟ فقال: أما والله ما بي من حبِّ الدُّنيا ولا صبابة بكم، ولكنِّي سمعت رسول الله - ﷺ - يقرأ آية من كتاب الله عزَّ وجلَّ يذكر فيها النَّار ﴿ وإن منكم إلا واردها ، كان على ربك حتماً مقضيا ﴾[١]، فلست أدري كيف لي بالصَّدر بعد الورود ؟ فقال المسلمون: صَحِبَكُم الله، ودفع عنكم، وردَّكم إلينا صالحين"[٢]، فقال عبد الله بن رواحة :

لكنَّني أَسْأَلُ الرَّحمـــنَ مَغْفِـرَةً ... وَضَرْبَةً ذَاتَ فَرْغٍ تَقْذِفُ الزَّبَدَا[٣]
أَوْ طَعْنَةً بِيَدَيْ حَرَّانَ مُجْهِـــزَةً ... بحَرْبَةٍ تُنْفِذُ الأَحْشَاءَ والكَبِدَا[٤]
حَتَّى يُقَالُ إذا مَرُّوا عَلَى جَـدَثِـي ... أَرْشَدَهُ اللهُ مِنْ غَازٍ وَقَدْ رَشَدَا[٥]

وكان المسلمون لَـمَّا نزلوا ((مَعَان)) من أرض الشَّام هالهم ما رأوا من كثرة عدد الرُّوم وما يملكونه من عتاد، وبدأوا يفكِّرون في ذلك، وهل يرسلون إلى الرَّسول - ﷺ - يخبرونه بذلك أم لا ؟ فقام عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - يشجِّعهم ويستحثُّهم على القتال، وهو يقول لهم : ((والله إنَّ التي تكرهون للَّتي خرجتم تطلبون الشَّهادة، وما نُقاتل النَّاس بعددٍ ولا قوَّةٍ ولا كثرةٍ، ما نُقاتلهم إلَّا بهذا الدِّين الذي أكرمنا الله به، فانطلقـوا فإنَّما هي إحدى الحسنـيين، إمَّا ظهور، وإمَّا شهادة))[٦]. فتشجَّع النَّاس وقالوا : قد - والله - صدق ابن رواحة، وأنشد في ذلك الموقف :

جَلَبْنَا الخَيْلَ مِنْ أَجَـأٍ وفَرْعٍ[٧] ... تُغَرُّ من الحَشِـيشِ لها العُكُومُ[٨]

حَذَوْنَاها مِنَ الصَّوَّانِ سَبْـتاً ... أَزَلَّ كَأَنَّ صَفْحَتَـهُ أَدِيمُ[٩]
أَقَـامَتْ لَيْلَتَيْنِ على مَعَـانٍ ... فَأَعْقَبَ بَعْدَ فَتْرَتِهـا جُمُومُ[١٠]
فَرُحْنَا والجِيَادُ مُسَوَّمَـاتٌ[١] ... تَنَفَّسُ في مَنَاخِرِها السُّمُـومُ

---

(١) **سورة مريم** ، الآية ٧١ .
(٢) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة،** ص ٢/٣٧٣ - ٣٧٤ .
(٣) ذات فرغ: الفرغُ مخرجُ الماء من الدَّلو . والزَّبدُ: الرَّغوة .
(٤) الحرَّان: العطشان . مُجهزة : مسرعة متمِّمة، يقال: أجهز على الجريح إذا أماته.
(٥) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٤٧ .
(٦) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة،** ٢/٣٧٥ .
(٧) أجأ : أحد جبلي طيء ، والآخر سلمى . والفرع: اسم موضع .
(٨) تغرُّ : تطعم شيئاً بعد شيء . والعُكومُ: جمع عِكْم ، وهو الجنب .
(٩) الصَّوَّان: حجارةٌ مُلس ، واحدها صوانة . أزل : أملس . الأديم : الجلد.
(١٠) الجموم: النَّشاط والرَّاحة .

فلا وأبي مآبَ(٢) لنأْتِيَنْهــــا | وإنْ كَانَتْ بها عَرَبٌ ورُومُ
فَعَبَّأْنَــــا أَعِنَّتَها فَجَــاءَتْ | عَوَابِسَ، والغُبارُ لها بَرِيمُ(٣)
بذِي لَجَبٍ كَأَنَّ البَيْضَ فيـــهِ | إذَا بَرَزَتْ قَوَانِسُها النُّجُومُ(٤)
فَرَاضِيَةُ(٥) المَعِيشَةِ طلَّقَتْهَـــا | أَسِنَّتُها، فَتَنْكِـــحُ أَوْ تَئِيمُ(٦)

وفي ليلة السَّفر إلى مؤتة، وبينما كان الطَّريق طويلاً وشاقّاً، كان عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - يستغرق في الأمل بالشَّهادة والفوز برضوان الله – عزَّ وجلَّ – إذ ذهب يناجي ناقته، ويبشِّرهـــا بتحريرها من الأسفار، فلا عـــودة إلى بلاد النَّخيل، لأنَّه عزم في قرارة نفسه على شدِّ الرِّحال إلى جوار ربِّه – جلَّ وعـــلا – حيث يقول :

إِذَا أَدَّيْتِني وحَمَلْتِ رَحْـــلِي | مَسيرَةَ أَرْبَعٍ بَعْدَ الحِسَــاءِ(٧)
فَشَأْنُكِ أَنْعُمٌ، وَخَلَاكِ ذَمٌّ | وَلَا أَرْجِعْ إِلَى أَهْـلِي وَرَائِي
وجَاءَ المُسلمون وغادَرُوني | بِأَرْضِ الشَّامِ مُشْتَهِيَ الثَّوَاءِ
وَرَدَّكِ كُلُّ ذِي نَسَبٍ قَرِيبٍ | إِلَى الرَّحمنِ مُنْقَطِعَ الإِخَـاءِ
هُنَالِكَ لَا أُبَالِي طَلْـعَ بَعْلٍ(٨) | ولَا نَخْـلٍ أَسَافِلُهـــا رِوَاءِ(٩)

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من تعلُّق الشَّاعر بالشَّهادة، والسَّير لأجلها على راحلته، التي بلغته رحلته المأمولة، ولقي ما كان يرجوه من الاستشهاد في سبيل الله، والفوز برضوانه – عزَّ وجلَّ – وهي صورة مؤثِّرة تعكس روح التَّضحية والفداء التي قدَّمها أولئك المجاهدون في تلك الغزوات.

(١) مسوَّمات: معلَّمات .
(٢) مآب: اسم مدينة في طرف الشَّام من نواحي البلقاء .
(٣) البريم في الأصل: خيطان مختلفان أحمر وأبيض، وكلّ ما فيه لونان مختلطان فهو بريم.
(٤) اللجبُ : اختلاط الأصوات وكثرتها . والبَيْضُ : ما يوضع على الرَّأس من الحديد . والقوانس: جمع قونس ، وهو أعلى البيضة .
(٥) راضيةٌ : أي مرضيَّة .
(٦) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٤٩ – ١٥٠ .
(٧) أَدَّيتني : أوصلتني . والحِساءُ: جمع حِسيٍّ ، وهو ماء يغور في الرَّمل .
(٨) البَعْلُ : النَّخْلُ الذي يشرب بعروقه من الأرض فيستغني عن السَّقي ، ويقال : استبعل النَّخل : أي: شرب بعروقه .
(٩) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٥١ .

فتح مكَّة :

أظهرت الغزوات والمعـــارك التي خاضها المسلمـــون في عصر صدر الإسلام عظمة النَّبيِّ الكريم القائد -ﷺ-، الذي قاد جيش المسلمين في مختلف الغزوات، وأبان عمَّا يتمتَّع به من مزايا أخلاقيَّة وإنسانيَّة حتَّى في تعامله مع خصومه وأعدائه الذين تحالفوا على حربه وشنِّ الغزوات على المسلمين، ففي فتح مكَّة في السَّنة الثَّامنة للهجرة وقف الرَّسول الكريم - ﷺ - ذلك الموقف الأخلاقي والإنساني عندما فتح مكَّة، ولقي خصومه الذين آذوه، وأخرجوه من بلده، وحاربوه، حيث وقف أمامهم وهو يقول: ((يا معشر قريش، ما ترون أنِّي فاعل بكم؟ قالوا: خيراً، أخ كريم وابن أخ كريم، قال : اذهبوا فأنتم الطُّلقاء)) [١].

وقد واكب الشِّعر ذلك الفتح العظيم، وأشاد الشُّعراء بما تحقَّق للمسلمين في هذا الفتح من عزٍّ ومنعة ونصر للإسلام، حيث أظهرت القصائد الشِّعريَّة قدرة جيش المسلمين على الفتح، وتمكين الله تعالى لهم. ومن ذلك ما يظهر في قول بُجير بن زهير[٢] يصف فتح مكَّة، وما رافقه من إعداد مناسب من قبل المسلمين، حيث كان الوقت صباحاً والإعداد قويّاً، وتهيئة المجاهدين على أفضل ما يكون من رجال سُلَيْمٍ ومُزَيْنةَ وغيرها، إذ انهالوا على المشركين ضرباً بالسُّيوف، وطعناً بالرِّماح، ورمياً بالسِّهام، وقد هالهم فرسان المسلمين وهم يجولون في رحاب مكَّة في زهو كبير ؛ لأنَّهم آمنوا بالله وأطاعوا رسوله، وما كان على المشركين إلَّا الخضوع والتَّسليم، حيث يقول:

ضَرَبْنَاهُمْ بِمَكَّةَ يَوْمَ فَتْحِ النَّـــــ ـــبِيِّ الخَيْرِ بِالبِيضِ الخِفَـــافِ
صَبَحْنَاهُمْ بِسَبْعٍ[٣] مِنْ سُلَيْمٍ وأَلْـــــفٍ مِن بَنِي عُثْمَانَ وَافِ
نَطَـــا أَكْتَافَهُمْ ضَرْبـــاً وطَعْنـــاً وَرَشْقـــاً بالمرَيَّشَةِ اللِّطَـــــافِ[٤]

تَرَى بَيْنَ الصُّفُوفِ لَهَا حَفِيفاً كَمَا انصَاعَ الفُوَاقُ مِنَ الرِّصَـافِ[٥]
فَرُحْنَا والجِيَادُ تَجُـــولُ فِيهِـــمْ بأَرْمَاحٍ مُقَوَّمَــــةِ الثِّقَـــافِ

(١) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤١٢ .

(٢) هو : بجير بن زهير بن أبي سلمى المُزني ، أسلم قبل السَّنة السَّابعة للهجرة ، ودعا أخاه كعباً للإسلام ، وشهد مع المسلمين بعض الغزوات ومنها فتح مكَّة. (انظر: العسقلاني، **الإصابة في تمييز الصَّحابة**، ٢/١٤١) .

(٣) بسبع : أي بسبع مائة . وبنو عثمان : هم مُزينة .

(٤) نَطَا : أراد نَطَأُ ، فخفَّف الهمزة . والرَّشْقُ : الرَّمي السَّريع . والمريشةُ: يعني السِّهام ذوات الريش .

(٥) الحفيفُ : الصَّوت . وانصاع: انشقَّ . والفواقُ هنا: الفوق ، وهو طرف السَّهم الذي يلي الوتر . والرَّصافُ : جمع رصفة ، وهي عصبةٌ تلوى فوق السَّهم .

فَأُبْنَا غَـــانِمِينَ بِمَا اشْتَهَيْنَـــــــا   وآبُوا نَادِمِـــــــينَ عَلَى الخِــلَافِ
وأَعْطَيْنَـــا رَسُـــــولَ الله مِنَّــــــا   مَوَاثِقَنَا عَلَى حُسْـــــنِ التَّصَافِي
وقد سَمِعُوا مَقَـــــالَتَنَا فَهَمُّوا   غَـــدَاةَ الرَّوْعِ مِنَّا بِانْصِـــــرَافِ

ويتوقَّف العبَّاسُ بن مرداس السُّلمي[1] - رضي الله عنه - عند فتح مكَّة بعد أن اشترك مع قومه من بني سُلَيْم في ذلك الفتح، حيث يبيِّن في إحدى قصائده القوَّة العدديَّة لقومه الذين شاركوا تحت إمرة النَّبيِّ الكريم - ﷺ - موضِّحاً ما كانوا عليه من الإقدام، والبسالة، والتَّضحية من أجل تحقيق النَّصر، حيث يقول :

مِنَّا بِمَكَّة يومَ فَتْحِ محمَّـــــــــــدٍ   أَلْفٌ تَسِيلُ بِهِ البِطَاحُ[2] مُسَوَّمُ
نَصَرُوا الرَّسُولَ، وشَاهَدُوا أَيَّامَهُ   وشِعَارُهُمْ[3] يومَ اللِّقاءِ مُقَدَّمُ
في مَنْزِلٍ ثَبَتَتْ بِهِ أَقْدَامُهُـــــــمْ   ضَنْكٍ كَأَنَّ الهَامَ فيهِ الحَنْتَـــمُ[4]
جَرَّتْ سَنَابِكَها بِنَجْدٍ قَبْلَهَـــا   حَتَّى اسْتَقَادَ لها الحِجَازُ الأَدْهَـــــمُ
اللَّـــــــــــهُ مَكَّنَهُ لَـــــهُ وأَذَلَّهُ   حُكْمُ السُّيُوفِ لَنَـــا وجَدٌّ مِزْحَمُ[5]
عَوْدُ الرِّيَاسَةِ شَامِخٌ[6] عِرْنِينُهُ   مُتَطَلِّعٌ ثغرَ المَكَـــارِمِ خِضْرِمُ[7]

وكان الزَّهو والفخار عندبني سُلَيْم الذين نصروا رسول الله - ﷺ - في فتح مكَّة وفي يوم حُنين على لسان الشَّاعر العبَّاس بن مرداس السُّلمي الذي يفخر بفرسان قومه المسلَّحين والضَّاربين فرسان الشِّرك ضرباً لا هوادة فيه، إذ يقول :

واذْكُر بَلَاءَ سُلَيْمٍ في مَوَاطِنِها   وفي سُلَيْمٍ لِأَهْـــــلِ الفَخْرِ مُفْتَخَـــرُ
قَوْمٌ هُمُ نَصَرُوا الرَّحمنَ واتَّبَعُـــــوا   دِينَ الرَّسُولِ، وأَمْرُ النَّاسِ مُشْتَجِرُ
الضَّارِبُونَ جُنُودَ الشِّرْكِ ضَاحِيَـــةً   بِبَطْنِ مَكَّةَ، والأَرْوَاحُ تَبْتَـــدِرُ

(١) هو : العبَّاس بن مرداس بن أبي عامر بن حارثة السُّلمي ، يكنَّى أبا الهيثم ، وهو من شعراء البادية ، أسلم قبيل فتح مكَّة ، وشارك مع قومه في الجهاد ونصرة الإسلام ، توفي سنة ١٨هـــ . (انظر: العسقلاني، **الإصابة**، ٣٤٢/١) .
(٢) البطاحُ : جمع بطحاء ، وهي الأرض السَّهلة المتسعة .
(٣) شعارهم: علامتهم في الحرب .
(٤) ضنك : ضيِّق . والهام : الرؤوس . والحنتم: الحنظل .
(٥) مزحم : كثير المزاحمة ، يريد أنَّ جدَّهم غالب .
(٦) العَوْدُ (هنا) : الرَّجلُ المُسِنُّ . وشامخٌ : مرتفع ، والخضرمُ: الجواد الكثير العطاء .
(٧) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٤٢٦/٢ – ٤٢٧ .

حتَّى دفعْنَا وقَتْلَاهُمُ كأنَّهُـــــمُ | نَخْلٌ بظَاهِرَةِ البَطْحَاءِ مُنْقَعِرُ(١)
ونَحْنُ يَوْمَ حُنَيْنٍ كَانَ مَشْهَدُنَـــــا | للدِّينِ عِزّاً، وعِنْدَ اللهِ مُدَّخَـرُ
إذْ نَرْكَبُ المَوْتَ مُخْضَرّاً بَطَـائِنُــــهُ | والخَيْلُ يَنْجَابُ عَنْها سَاطِعٌ كَدِرُ(٢)
تَحْتَ اللِّوَاءِ مَعَ الضَّحَّاكِ يَقْدُمُنَـــا | كَمَا مَشَى اللَّيْثُ في غَابَاتِهِ الخَـدِرُ(٣)
وقد صَبَرْنَا بِأَوْطَاسٍ أَسِنَّتَنَـــا | لِلَّـهِ نَنْصُرُ مَنْ شِئْنَـا ونَنْتَصِرُ(٤)

حيث تشير هذه الأبيات إلى شجاعة بني سُليم وتضحياهم ضدَّ المشركين، فقد ركبوا الموت ببسالة وإقدام، وطوّعوه لأمرهم ليتحوَّل إلى رقاب الكفَّار وصدورهم، فيتخطَّفهم المؤمنون ؛ ليكون النَّصر حليف المسلمين، وتتحقّق بغيتهم في رفع راية الإسلام.

ويصف العبَّاس بن مرداس أيضاً معونة قومه للنَّبيِّ - ﷺ - في حنين، عندما أمدُّوه بأَلْفَي فارس نصروا رسول الله - ﷺ - وأبدوا مقاومةً عنيفةً ضدَّ المشركين، حتَّى تلاحمت الفرسان، وتغلَّب المسلمون على أعدائهم، حيث يقول :

نَصَرْنَا رَسُولَ اللهِ مِنْ غَضَبٍ لَهُ | بِأَلْفَيْ كَمِيٍّ لا تُعَدُّ حَوَاسِـرُهْ(٥)
حَمَلْنَا لَهُ في عَامِلِ الرُّمْحِ(٦) رَايَـةً | يَـذُودُ بِهَـا في حَوْمَةِ المَـوْتِ نَـاصِرُهْ
ونَحْنُ خَضَبْنَاها دماً فَهْوَ لَوْنُهَـا | غَـدَاةَ حُنَيْنٍ يومَ صفوان شَـاجِـرُهْ(٧)
وكُنَّا على الإسـلام مَيْمَنَـةً لَـــهُ | وكَانَ لَنَا عَقْدُ اللِّوَاءِ وشَـاهِرُهْ
دَعَانَا فَسَمَّانَـا الشِّعَـارَ مُقَدَّمــاً | وكُنَّا لَهُ عَوْنـاً عَلَى مَنْ يُنَـاكِرُهْ
جَزَى اللهُ خيراً مِن نَبِيٍّ مُحمَّـــداً | وأَيَّدَهُ بالنَّصْرِ، واللهُ نَـاصِرُهْ(٨)

ولَـمَّا انتهى أمر حُنين – وما دار فيها من أحداث- توجَّه المسلمون بقيادة الرَّسول - ﷺ - إلى الطَّائف لدعوة أهلها إلى الدُّخول في الإسـلام، وبيان موقفهم منه، وكان مع الرَّكب المتَّجه إلى

---

(١) مُنْقَعِرٌ : مُنْقَلِعٌ من أصله .
(٢) سَاطِعٌ : غُبَارٌ متفرِّق . وكَدِرٌ : متغيِّر إلى السَّواد .
(٣) الخَدِرُ : الدَّاخلُ إلى خِدْره ، والخِدْرُ هنا : غابةُ الأسد .
(٤) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٦٦ – ٤٦٧ .
(٥) حواسره : جموعه الذين لا دروع عليهم ، يُقال : رجل حاسر ، إذا لم يكن عليه درع.
(٦) عامل الرُّمح : ما يلي السِّنان .
(٧) شَاجِرُه: أي مخالطه بالرُّمح ، وشجرت الرِّماح : إذا دخل بعضها في بعض .
(٨) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٦٨ – ٤٦٩ .

الطَّائف كعب بن مالك - ﷺ - الَّذي نظم قصيدته التي صور فيها مراحل صراع المسلمين، وانتزاعهم منطقة ((وَجٍّ)) بفرسان صناديد على خيل مدرَّبة، يقاتلون حتَّى تخضع قوى الشِّرك لطاعة الله ورسوله - ﷺ - حيث يقول في مطلع قصيدته :

قَضَيْنَا مِنْ تِهَامَةَ كُلَّ رَيْبٍ　　　وخَيْبَرَ، ثُمَّ أَجْمَمْنَا[1] السُّيُوفَا
نُخَيِّرُهَا، ولَوْ نَطَقَتْ لَقَالَتْ　　　قَوَاطِعُهُنَّ: دَوْساً أَوْ ثَقِيفَا
فَلَسْتُ لِحَاضِنٍ[2] إنْ لَمْ تَرَوْها　　　بِسَاحَةِ دَارِكُمْ مِنَّا أُلُوفَا
ونَنْتَزِعُ العُرُوشَ بِبَطْنِ ((وَجٍّ)) [3]　　　وتُصْبِحُ دُورُكُمْ مِنَّا خُلُوفَا
ويَأْتِيكُمْ لَنَا سَرَعَانُ خَيْلٍ　　　يُغَادِرُ خَلْفَهُ جَمْعاً كَثِيفاً
بأَيْدِيهِمْ قَوَاضِبُ مُرْهَفَاتٌ　　　يُزِرْنَ المُصْطَلِينَ بِهَا الحُتُوفَا
كَأَمْثَالِ العَقَائِقِ أَخْلَصَتْهَا　　　قُيُونُ الهِنْدِ لم تُضْرَبْ كَتِيفَا[4]
تَخَالُ جَدِيَّةَ الأَبْطَالِ فيهَا　　　غَدَاةَ الزَّحْفِ جَادِيّاً[5] مَدُوفَا[6]

وبعد هذه المقدِّمة التي أبان فيها كعب - ﷺ - عمَّا صنعه المسلمون مع أعداء الدَّعوة الذين لم يستجيبوا لنداء الحقِّ، انطلق بعد ذلك إلى إنذار المشركين بما ينتظرهم من سوء العاقبة إن لم يتَّبعوا الطَّريق الحقِّ، وإشهادهم بأنَّهم قادمون، فمن آثر السَّلام فليسلم بما جاء به المصطفى - ﷺ - ليعيش عيشة راضيةً، ومن لم يسلم، أو تحدِّثه نفسه بالموادعة، فليتحمَّل وزره ووزر من اتَّبعه، أو استجاب لنصحه، حيث ينطلق كعب في هذا المعنى فيقول :

أَجِدَّهُمُ أَلِيسَ لَهُمْ نَصِيحٌ　　　مِنَ الأَقْوَامِ كَانَ بِنَا عَرِيفَا[7]
يُخَبِّرُهُمْ بِأَنَّا قَدْ جَمَعْنَا　　　عِتَاقَ الخَيْلِ والنُّجُبَ الطُّرُوفَا[8]

(١) أَجْمَمْنَا : أَرَحْنَا .
(٢) الحَاضِنُ : المرأةُ التي تحضن ولدها .
(٣) وَجٌّ : من أسماء الطَّائف . (انظر: الحموي، ياقوت (٦٢٦هـ/١٢٢٨م)، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٣٧٤هـ، ٣٦١/٥).
(٤) العقائقُ : جمع عقيقةٍ ، وهي شعاعُ البرق . وكتيف : جمع كتيفة ، وهي الصَّفائح الحديد التي تستعمل في صنع الأبواب .
(٥) الجديَّةُ : الطَّريقةُ من الدَّم . والجاديُّ : الزَّعفران. ومدوفٌ : مخلوط بغيره .
(٦) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٣٤ – ٢٣٥ .
(٧) أَجِدَّهُمُ : بكسر الجيم وفتحها بمعنى: أَبِجدٍّ منك هذا، ونُصبت على طرح الباء. وعَرِيفاً : عارفاً .
(٨) عِتَاقُ : جمع عتيق . والنُّجُبُ : جمع نجيب . والطُّرُوف : جمع طِرْفٍ (بكسر الطَّاء)، وكلُّها صفات للخيل بمعنى : الكريمة الأصل .

وأَنَّـــــا قَدْ أَتَيْنَـــــــاهُمْ بِزَحْفٍ   يُحِيطُ بِسُورِ حِصْنِهِمُ صُفُوفَا
رَئِيسُهُمُ النَّبِيُّ وكَـــــانَ صلباً   نَقِيَّ القَلْبِ مُصْطَبِراً عَزُوفَـــا
رَشِيدَ الأَمْرِ ذُو حُكْمٍ وعِلْمٍ   وحِلْمٍ لم يَكُنْ نَزِقاً خَفِيفَــــــا
نُطِيــعُ نَبِيَّنَـــــا ونُطِيعُ رَبّاً   هُوَ الرَّحمنُ كَانَ بِنَا رَؤُوفَــــــا
فَإِنْ تُلْقُوْا إِلَيْنَـــــا السِّلْمَ نَقْبَلْ   ونَجْعَلْكُمْ لَنَا عَضُداً ورِيفَا(١)
وإِنْ تَأْبَوْا نُجَاهِدْكُمْ ونَصْبِرْ   ولَا يَكُ أَمْرُنَا رَعِشاً ضَعِيفَا
نُجَـــالِدُ مَا بَقِينَـــا أَوْ تُنِيبُوا   إِلَى الإسلامِ إِذْعَـــــاناً مُضِيفَا(٢)
نُجَـــــاهِدُ لا نُبَـــالِي مَنْ لَقِينَا   أَأَهْلَكْنَا التِّـــــلَادَ أَم الطَّرِيفَــــا
لِأَمْرِ اللَّـــهِ والإِسْـــــلَامِ حَتَّى   يَقُومَ الدِّينُ مُعْتَــدِلاً حَنِيفَـــا(٣)

فقد أبان كعب - ﷺ - في هذه الأبيات عن السَّبب في المضيِّ إلى الجهاد وتحقيق الانتصارات وهو الدَّعوة إلى الإسلام والدُّخول فيه، وإخراج النَّاس من دياجير الشِّرك والضَّلال إلى أنوار الهداية والإيمان، لذا كانت هذه الدَّعوة هي السِّمة البارزة في شعر الغزوات، حيث أبان الشُّعراء في كثير من قصائدهم عن حرصهم على دخول النَّاس في هذه الدَّعوة المباركة، والاستنارة بنور الإسلام، كي يتفيَّؤا ظلاله، وينعموا بسماحته وعدله.

القيم الفنيّة في شعر الغزوات

أوَّلاً : أثر القرآن الكريم في أسلوب الشِّعر

من الجوانب البارزة في شعر الغزوات ما اتَّسم به ذلك الشِّعر من الميل إلى الألفاظ والمعاني القرآنيَّة، وذلك من خلال الاقتباس من الذِّكر الحكيم، فقد تأثَّر الشُّعراء من الصَّحابة – رضوان الله تعالى عليهم – بالقرآن الكريم وببديع أسلوبه وجمال معانيه، فكان أسلوبه المعجز محلَّ اهتمامهم وإجلالهم، ولذا فقد عمدوا إلى الاستنارة بنوره، والإفادة من معانيه السَّامية في أشعارهم، وهو ما ظهر جليّاً في اقتباسات حسَّان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة، وغيرهم من الصَّحابة – رضوان الله تعالى عليهم – وهو ما سيتَّضح من خلال الوقوف على تلك الأشعار.

(١) الرِّيفُ : الموضع المخصب على الماء . يريد نتَّخذكم أعواناً على الحرب ، ونستمدُّ من ريفكم العيش .
(٢) نُجَالِدُ: نحارب بالسُّيوف . ومضيفاً : ملجئاً .
(٣) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٣٥ – ٢٣٧ .

الاقتباس من القرآن الكريم :

توقَّف شعراء الغزوات عند بعض الآيات القرآنيَّة، وتمثَّلوا معانيها، وأدخلوها في أشعارهم التي تتحدَّث عن نصرة الإسلام، والدِّفاع عن العقيدة الإسلاميَّة، والتَّصدِّي للمشركين الذين ما فتئوا ينالون من المسلمين، ويتعرَّضون لهم بالهجاء. وكان من أولئك المتأثِّرين بالقرآن الكريم حسَّان بن ثابت الأنصاريِّ شاعر الرَّسول - ﷺ - إذ جاء شعر الغزوات عنده غنيّاً بالمعاني القرآنيَّة، ولا غرابة في ذلك لأنَّه كان يدافع عن الإسلام بلسانه وسنانه، ومن ذلك ما يظهر في قوله :

وقُلْتُمُ لَنْ نُرَى، واللهُ يُبْصِرُكُمْ   وفِيكُمُ مُحْكَمُ الآيَاتِ والقِيلِ
محمَّدٌ والعَزِيزُ اللهُ يُخْبِرُهُ   بِمَا تُكِنُّ سَرِيرَاتُ الأَقَاوِيلِ[(١)]

فالبيت الأوَّل مقتبس من قوله تعالى : ﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ....﴾[(٢)]. والبيت الثَّاني مقتبس من الآية الكريمة : ﴿وَرَبُّكَ يَعْلَمُ مَا تُكِنُّ صُدُورُهُمْ وَمَا يُعْلِنُونَ﴾ [(٣)].

ولقد رأى عبد الله بن رواحة - ﷺ - في تحدِّيه للمشركين والرَّدِّ عليهم أنَّ الله هو الذي أخرج النَّاس من الظلمات إلى النُّور، حين أنزل آياته المحكمات على رسوله - ﷺ - يقول :

شَهِدْتُ بأَنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ   وأنَّ النَّارَ مَثْوَى الكَافِرِينَا
وأَنَّ العَرْشَ فَوْقَ المَاءِ طَافٍ   وَفَوْقَ العَرْشِ رَبُّ العَالَمِينَا
وتَحْمِلُهُ مَلَائِكَةٌ كِرَامٌ   مَلَائِكَةُ الإِلَهِ مُقَرَّبِينَا[(٤)]

فالبيت الأوَّل فيه إشارة إلى قوله تعالى : ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوىً لَّهُمْ﴾ [(٥)]. والبيت الثَّاني يشير إلى قوله تعالى : ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً﴾[(٦)]. والبيت الثَّالث مقتبس من قوله – عزَّ وجلَّ -:

(١) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٣٠٢ .
(٢) **سورة الأنعام**، الآية ١٠٣ .
(٣) **سورة القصص**، الآية ٦٩ .
(٤) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٦٥ .
(٥) **سورة محمَّد**، الآية ١٢١ .
(٦) **سورة هود**، الآية ٧ .

-: ﴿وَالْـمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ﴾(١).

ويشير كعب بن مالك - رضي الله عنه - إلى عظمة الشَّهادة في سبيل الله، وذلك عندما وصف استبسال جيش المسلمين في يوم خيبر، حيث أشار إلى ذلك بقوله:

ونَحْنُ وَرَدْنَا خَيْبراً وفُرُوضَـهُ   بِكُلِّ فَتًى عَارِي الأَشَاجِعِ مِذْوَدِ(٢)
يَرَى القَتْلَ مَدْحاً إِنْ أَصَابَ شَهَـادَةً   مِنَ اللهِ يَرْجُوها وفَوْزاً بِأَحْمَدِ(٣)

فقد أخذ المعنى في البيت الثَّاني من قوله تعالى: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّـهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (٤).

وهذا جعفر بن أبي طالب - رضي الله عنه - الفارس الذي اقتحم معركة مؤتة ضدَّ الرُّوم، وقد تمثَّلت في ذهنه الجنَّة ونعيمها، حيث يقول:

يا حَبَّـذَا الجَنَّةُ واقْتِرَابُها   طَيِّبَـةً وبـارداً شَرَابُهـا(٥)

فهذا البيت فيه إشارة إلى قوله تعالى: ﴿مُتَّكِئِينَ فِيهَا يَدْعُونَ فِيهَا بِفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ وَشَرَابٍ﴾ (٦).

وكان عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - الذي وقف الموقف نفسه في معركة مؤتة، قد خاطب نفسه راجياً منها أن تطلب الشَّهادة، وترجو ما عند الله - عزَّ وجلَّ - حيث يقول:

أَقْسَمْـتُ يَـا نَفْسُ لَتَنْزِلِنَّهْ   طَائِعَـةً أَوْ لَا لَتُكْرَهِنَّـهْ
قَدْ طَالَمَا قَدْ كُنْتِ مُطْمَئِنَّـةْ   جَعْفَرُ مَا أَطْيَبَ رِيحَ الجَنَّـةْ!(٧)

فقد أخذ المعنى في الشَّطر الثَّاني من البيت الثَّاني من قول الحقِّ -تبارك وتعالى: ﴿فَأَمَّا إِن كَانَ مِنَ الْـمُقَرَّبِينَ. فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ﴾ (٨).

---

(١) **سورة الحاقَّة**، الآية ١٧ .

(٢) الفروض: المواضع التي يشرب منها من الأنهار . ومذود: شديد البأس في القتال .

(٣) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ١٩٦ .

(٤) **سورة آل عمران**، الآية ١٦٩ .

(٥) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٣٧٨ .

(٦) **سورة ص** ، الآية ٥١ .

(٧) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٥٣ .

(٨) **سورة الواقعة**، الآية ٨٨- ٨٩ .

وقد أثَّرت فكرة الجهاد والنُّهوض إليه في وجدان النَّابغة الجعدي[١]، الذي واجه من زوجته محاولةً لإثنائه عن الذَّهاب إلى الجهاد، فقال يصف حالته، ويخاطب زوجته، فيقول :

بَاتَتْ تُذكِّـرُني باللَّـهِ قاعِـدةً		والدَّمْعُ يَنْهَلُّ مِنْ شَأْنَيْهمَا سَبَـلَا
يا بِنْتَ عَمِّي كِتَابُ اللهِ أَخْرَجَنِـي		كَرْهاً، وهَلْ أَمْنَعَنَّ اللهَ مَا بَـذَلَا
فإِنْ رَجَعْتُ فَـرَبُّ النَّاسِ أَرْجَعَنِـي		وإِنْ لَحِقْتُ برَبِّي فَابْتَغِي بَـدَلَا
مَا كُنْتُ أَعْرَجَ أَوْ أَعْمَى فَيَعْـذُرنِي		أَوْ ضَارِعاً مِنْ ضَنىً لم يَسْتَطِـعْ حِـوَلَا[٢]

فالبيت الأخير فيه إشارة إلى قول الحقِّ تبارك وتعالى: ﴿لَيْسَ عَلَى الْأَعْمَى حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْأَعْرَجِ حَرَجٌ وَلَا عَلَى الْـمَرِيضِ حَرَجٌ وَمَن يُّطِعِ اللهَ وَرَسُولَهُ يُدْخِلْهُ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَمَن يَتَوَلَّ يُعَذِّبْهُ عَذَاباً أَلِيماً﴾[٣].

ويشير كعب بن مالك - رضي الله عنه - إلى مصير الكافرين، وما ينتظرهم من عذاب يوم عظيم، حيث يقول :

فَأَمْسَوْا وَقُودَ النَّارِ فِي مُسْتَقَرِّهَا		وكلُّ كَفُورٍ فِي جَهَنَّمَ صَـائِرُ
تَلَظَّى عَلَيْهِمْ وَهْيَ قَدْ شَبَّ حَمْيُها		بزُبْرِ الحَدِيدِ والحِجَارَةِ سَاجِـرُ[٤]

فقد اقتبس معناه في البيت الأوَّل من قوله تعالى : ﴿فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ﴾ [٥].

ويشير عبد الله بن رواحة - رضي الله عنه - إلى جهاد المسلمين، فيقول :

نُجَالِدُ النَّاسَ عَنْ عِرْضٍ فَنَأْسِرُهُمْ		فِينَا النَّبِيُّ، وفِينَـا تَنْزِلُ السُّـوَرُ[٦]

فلفظة ((سورة)) في الشَّطر الثَّاني مأخوذة من قوله تعالى : ﴿وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ﴾[٧].

ويصف كعب بن مالك - رضي الله عنه - خيول المسلمين التي أُعدَّت لحرب المشركين في موقعة الخندق، وما

(١) هو قيس بن عبد الله بن عُدَس بن ربيعة الجعدي العامري ، أبو ليلى ، شاعر مخضرم ، عُمِّر طويلاً في الجاهلية ، وأدرك الإسلام فوفد على النَّبيِّ - ﷺ - وأسلم ، وأدرك صفِّين ثم سكن الكوفة ، وانتقل إلى أصبهان وتوفِّي بها. (انظر: الذهبي، شمس الدين (٧٤٨هـ/١٣٤٧م)، **سير أعلام النُّبلاء**، تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ، ٣/٧٧) .

(٢) النَّابغة الجعدي (٥٠هـ/٦٧٠م)، **الديوان**، تحقيق : عبد العزيز رباح ، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق، د.ت، ص ١٩٤ .

(٣) **سورة الفتح**، الآية ١٧ .

(٤) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٠١ .

(٥) **سورة البقرة**، الآية : ٢٤ .

(٦) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ٨٣ .

(٧) **سورة البقرة**، الآية ٢٢ .

اتَّصفت به من الصِّفات، فيقول :

وَنُعِـــدُّ لِلْأَعْدَاءِ كُلَّ مُقَلَّـــصٍ وَرْدٍ، ومَحْجُولَ القَوَائِمِ أَبْلَقِ(١)

فهذا المعنى فيه إشارة إلى قول الحقِّ - تبارك وتعالى - : ﴿وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ﴾ (٢).

وعلى هذا النَّحو فقد ظهر أثر القرآن الكريم في أساليب الشُّعراء، الذين تحدَّثوا عن الغزوات، ونافحوا عن عقيدتهم، وتصدَّوا للمشركين في كثير من المواقع، وقد أعطى ذلك التَّأثُّر شعرهم قوَّةً في التَّعبير، وأسلوباً سهلاً أزاح عن طريقهم خشونة الألفاظ الجاهليَّة التي كانت سمةً بارزةً قبل ظهور الإسلام.

ثانياً : اللُّغة الشِّعريَّة :

اللُّغة عنصر رئيس من عناصر الإبداع الشِّعري، وهي الوسيلة التي تفصح عن مدلول الشَّاعر ومراده، وذلك من خلال ما يبثُّه في شعره من مشاعر وشجون.

والشِّعر الجيِّد هو الذي يمتاز بتجانس الألفاظ والمعاني، فترقُّ تلك الألفاظ في المواضع التي تتطلَّب الرِّقَّة، وتجزل وتشتدُّ في المواضع التي تتطلَّب الشِّدَّة والفخامة، وهو ما دعا إليه القاضي الجرجاني في قوله : " أرى لك أن تقسِّم الألفاظ على رتب المعاني " (٣).

والمتأمِّل في ألفاظ شعر الغزوات يجد أنَّها اتَّسمت في جانب كبير منها بالجزالة، وقد حدَّد النُّقَّاد ملامح اللفظ الجزل في الكلام بأنَّه هو الذي "يكون متيناً على عذوبته في الفم، ولذاذته في السَّمع "(٤)، فلا تشوبه وحشيَّة أو وعورة، كما بيَّنوا المواضع التي يستعمل فيها اللفظ الجزل، ومنها ما "يكون في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التَّهديد والتَّخويف، وأشباه ذلك" (٥).

ومن أمثلة ذلك ما يظهر في قصيدة كعب بن مالك - رضي الله عنه - في موقعة الخندق، التي يقول فيها :

مَنْ سَرَّهُ ضَرْبٌ يُمَعْمِعُ بَعْضُهُ بَعْضاً كَمَعْمَعَةِ الأَبَاءِ المُحْـرَقِ
فَلْيَأْتِ مَأْسَدَةً تُسَنُّ سُيوفُهـــا بينَ المَذَادِ وبينَ جزْعِ الخَنْـدَقِ
نَصِلُ السُّيوفَ إِذَا قَصُرْنَ بِخَطْوِنَا قُدُماً، ونُلْحِقُها إِذَا لَمْ تَلْحَـقِ

(١) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٤ .

(٢) **سورة الأنفال**، الآية ٦٠ .

(٣) القاضي الجرجاني، علي بن عبدالعزيز (٣٦٦هـ/٩٧٦م)، **الوساطة بين المتنبِّي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل وزميليه، مطبعة عيسى البابلي الحلبي، القاهرة، د.ت، ص ٢٤ .

(٤) ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وزميليه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٣م، ١/١٨٥ .

(٥) **المصدر السَّابق**، ١/١٨٥ .

فَتَرَى الجَمَاجِمَ ضَاحِياً هَامَاتُهـــا بَلْهَ الأَكُفَّ كَأَنَّها لم تُخْلَـــقِ
نَلْقَى العَدُوَّ بِفَخْمَةٍ مَلْمُومَــــــــةٍ تنفي الجُمُوعَ كَقَصْدِ رَأْسِ المَشْرِقِ
ونُعِدُّ للأَعْدَاءِ كُلَّ مُقَلَّـــــصٍ وَرْدٍ ومَحْجُولِ القَوَائِمِ أَبْلَـــــقِ
تَرْدَى بِفُرْسَان كَـــــأَنَّ كُمَاتَهُمْ عِنْدَ الهِيَاجِ أُسُــــودُ طَلٍّ مُلْثقِ(١)

حيث يصف كعب - ﷺ - حماسة جيش المسلمين، واستعدادهم للقاء المتحزِّبين من المشركين في يوم الخندق، وقدرتهم على إلحاق الهزيمة بهم إذا قدموا لحرب المسلمين، مبيِّناً ما امتاز به ذلك الجيش من التَّعوُّد على خوض المعارك ومنازلة الأعداء، وإعمال السُّيوف فيهم، حيث يظهر دور الفرسان المسلمين على خيولهم المضمَّرة المعدَّة للقتال فكأنَّهم أسود يحمون عرينهم، ويدافعون عنه بكلِّ بسالة، وقد اعتمد الشَّاعر في وصف تلك المشاهد الحماسيَّة على الألفاظ الجزلة، ومن تلك الكلمات (ضرب، يمعمع، المحرق، مأسدةً، سيوفها، الجماجم، هاماتها، العدو، بفخمة، ملمومة، مقلَّص، ورد، محجول، أبلق، بفرسان، كماتهم، الهياج، أسود، ملثق) فهي ألفاظ تتَّسم بالقوَّة، وشدَّة الجرس، وتوحي بجوِّ المعركة، وما يكتنفه من اصطدام الجيوش، وصليل السُّيوف، وشدَّة إعمالها في الأعداء.

ويستخدم العبَّاس بن مرداس - ﷺ - الألفاظ الجزلة في وصف فتح مكَّة، وما تحقَّق فيه للمسلمين من عزٍّ ومنعة، يقول :

مِنَّا بِمَكَّةَ يومَ فَتْحِ محمَّـــــــــــدٍ أَلْفٌ تَسِيلُ بِهِ البِطَاحُ مُسَوَّمُ
فِي مَنْزِلٍ ثَبَتَتْ بِهِ أَقْدَامُهُـــــــمْ ضَنْكٍ كَأَنَّ الهَامَ فيهِ الحَنْتَـــمُ
جَرَّتْ سَنَابِكَها بنجدٍ قَبْلَهـــــا حتَّى اسْتَقَادَ لها الحِجَــازُ الأَدْهَمُ(٢)

فالشَّاعر هنا يصوِّر ما دار يوم فتح مكَّة من حشد الجيوش المتأهِّبة للفتح، ومنهم قومه من بني سُليم الذين شاركوا بفرسانهم في ذلك الفتح، وأظهروا ثباتهم ورباطة جأشهم في تلك المناسبة العظيمة، وقد ألبس الشَّاعر تلك المعاني ألفاظاً تناسبها في القوَّة والشِّدَّة، وتوحي بصور البسالة والإقدام، حيث اعتمد في ذلك على ألفاظ اتَّسمت بالمتانة والجزالة، ومن تلك الألفاظ: (تسيل، البطاح، مسوَّم، ضنك، الهام، الحنتم، جرَّت، سنابكها، استقاد، الأدهم) فهذه الألفاظ ترسم صورةً تموج بالحركة والقوَّة، لتجسِّد ما شهده ذلك الفتح من قوَّة وشجاعة من قبل جيش المسلمين.

(١) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٤٥ – ٢٤٦ .
(٢) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٤٢٦/٢ .

ومن الجوانب البارزة في شعر الجهاد شيوع الألفاظ الإسلاميَّة التي جاءت مع الدِّين الجديد، حيث تأثَّر بها الشُّعراء، وأدخلوها في معجمهم الشِّعري، فجاءت قصائدهم الشِّعريَّة تحفل بتلك الألفاظ، التي هي مظهر من مظاهر الشِّعر في عصر صدر الإسلام[١]. ومن أمثلة ذلك ما يظهر في قول حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - في موقعة الخندق :

وكَفَى الإلَــــهُ المؤمنين قِتَالَهُمْ ... وأَثَابَهُمْ في الأَجْرِ خَيْرَ ثَــــوَابِ

مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا فَفَرَّجَ عَنْهُـــمُ ... تَنْزِيلُ نَصِّ مَلِيكِنَـــا الوَهَّـــابِ

وأَقَرَّ عَيْنَ مُحَمَّدٍ وصِحَابِــــهِ ... وأَذَلَّ كُلَّ مُكَذِّبٍ مُرْتَـــــابِ

مُسْتَشْعِرٍ لِلْكُفْــــرِ دُونَ ثِيَابِهِ ... والكُفْرُ ليسَ بِطَاهِرِ الأَثْـــوَابِ[٢]

فالشَّاعر يشير إلى ما آلت إليه موقعة الخندق من تفرُّق جموع المشركين، وتشتُّت حشودهم، ورجوعهم خائبين، وقد كفى الله المؤمنين القتال، وأثابهم الأجر على ما بذلوا في مواجهة الكفَّار، حيث كانت العزَّة للمسلمين، والذِّلَّة والخزي للكافرين.. وقد جاء النَّصُّ يزخر بالألفاظ الإسلاميَّة، ومن ذلك (الإله، المؤمنين، أثابهم، الأجر، ثواب، تنزيل، نص، مليكنا، الوهَّاب، صحابه، مكذِّب، مرتاب، الكفر، طاهر) فهذه الألفاظ أبانت عن المعنى العام الذي قصد إليه الشَّاعر، وأكسبته دلالةً جديدةً، تدلُّ على تأثُّر حسَّان - رضي الله عنه - بالمعاني الإسلاميَّة، والقيم الدِّينيَّة الَّتي أتى بها الدِّين الحنيف.

ويشير كعب بن مالك - رضي الله عنه - إلى أنَّ الدَّعوة إلى الإسلام، والحرص على دخول النَّاس فيه هو السَّبب في مسيرة الجهاد، وانطلاق المسلمين لإعلاء راية الحقِّ، حتَّى ينتشر الإسلام في شتَّى الأصقاع، يقول :

نُجَـــالِدُ مَا بَقِينَـــــا أَوْ تُنِيبُوا ... إِلَى الإسلامِ إِذْعَــــاناً مُضِيفَـــا

نُجَـــاهِدُ لا نُبَـــالِي مَنْ لَقِينَا ... أَأَهْلَكْنَا التِّـــلَادَ أَم الطَّرِيفَــــا

لِأَمْرِ اللَّـــهِ والإِسْـــلَامِ حَتَّى ... يَقُومَ الدِّينُ مُعْتَــدِلاً حَنِيفَـــا[٣]

فقد اعتمد الشَّاعر في أبياته على القاموس الإسلامي، واختار منه ما يعبِّر عن مضمونه بما يناسبه من الألفاظ الإسلاميَّة، ومنها (الإسلام، نجاهد، أمر الله، الدِّين، معتدلاً، حنيفاً).

---

(١) انظر: الحامد، عبد الله، **الشِّعر الإسلامي في صدر الإسلام**، ط٢، ١٤٠١هـ، ص ١٠٥ ، القيسي، أيهم، **شعر العقيدة في عصر صدر الإسلام حتى سنة ٢٣هـ**، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ، ص ٣١٧، الهادي، صلاح الدين، **الأدب في عصر النبوة والراشدين**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٤٠٩هـ، ص ٢٥٩ .

(٢) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ١٢٠ .

(٣) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٣٣٦ – ٣٣٧ .

ومن سمات التَّراكيب في شعر الجهاد غلبة البساطة والعفويَّة على هذا الشِّعر، فهو شعر مطبوع، يبتعد عن التَّعقيد والالتواء، وذلك يعود إلى أثر الثَّقافة الإسلاميَّة النَّابغة من تأثير القرآن الكريم والحديث النَّبوي، وصفاء اللُّغة التي ورد بها، فهي لغة منتقاة، تبتعد عن الخشونة، كلُّ ذلك أدَّى إلى وضوح التَّراكيب في شعر الجهاد وحسن تأليفها، وبعدها عن التَّنافر والتَّعقيد، ومن أمثلة ذلك ما يظهر في قصيدة كعب بن مالك - ﷺ - التي نظمها يوم الخندق، يقول :

وسَائِلَةٍ تُسائِلُ ما لَقِينَا ... ولو شَهِدَتْ رَأَتْنَا صَابِرِينَا
صَبَرْنَا لا نَرَى لِلَّهِ عِدْلاً[(١)] ... عَلَى مَا نَابَنَا مُتَوَكِّلِينَا
وكانَ لنا النَّبِيُّ وَزِيرَ صِدْقٍ ... بِهِ نَعْلُو البَرِيَّةَ أَجْمَعِينَا
نُقَاتِلُ مَعْشَراً ظَلَمُوا وعَقُّوا ... وكانوا بالعَدَاوَةِ مُرْصِدِينَا[(٢)]
نُعَاجِلُهُمْ إِذَا نَهَضُوا إِلَيْنَا ... بِضَرْبٍ يُعْجِلُ المُتَسَرِّعِينَا
لِنَنْصُرَ أَحْمَداً واللَّهَ حتَّى ... نكونَ عِبَادَ صِدْقٍ مُخْلِصِينَا[(٣)]

حيث يصف كعب - ﷺ - ما أصاب المسلمين في موقعة الخندق التي تحزَّب فيها المشركون واليهود والقبائل الموالية لهم، وساروا لحرب المسلمين، الذين واجهوا أولئك المتحزِّبين بالصَّبر، واليقين، والتَّوكل على الله – عزَّ وجلَّ – فكان النَّصر حليفهم، وكانت الهزيمة والذِّلَّة من نصيب تلك الأحزاب التي تحالفت وتآمرت من أجل العدوان على المسلمين.. وقد عبَّر الشَّاعر عن تلك المعاني بألفاظ سهلة واضحة تتلاءم مع طبيعة الموضوع، وصاغها في عبارات متآلفة متجانسة، ومن تلك العبارات : (ولو شهدت رأتنا صابرينا، على ما نابنا متوكِّلينا، وكان لنا النَّبي وزير صدق، نقاتل معشراً ظلموا وعقُّوا، نعاجلهم إذا نهضوا إلينا) حيث يظهر ترابط تلك العبارات وتماسكها، وقدرتها على التَّعبير عمَّا يرمي إليه الشَّاعر بوضوح. وهذه السِّمة تلحظ بوضوح في أغلب الشِّعر الذي صاغه الشُّعراء حول الغزوات [(٤)]، حيث تأنَّقوا في صوغ عباراتهم، والعناية بأساليبهم، وبخاصَّة أنّ هذا الشِّعر يردُّ على المشركين، وينقض

(١) العِدْلُ : المِثْلُ .
(٢) المُرْصِدُ : المُعِدُّ للأمر عُدَّته .
(٣) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .
(٤) راجع مثلاً : حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٧١ – ٧٥ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٣٨، ١٤٧ ، كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٣٤ – ٢٣٧ ، ٢٥٥ – ٢٥٨ .

قصـــــائدهم التي تعرَّضوا فيها للمسلمين[١].

ثالثاً : الصُّورة الفنِّيَّة :

تعدُّ الصُّورة من أهمِّ العناصر الفاعلة في القصيدة الشِّعريَّة، لكونها من الوسائل الفنِّيَّة التي يعتمد عليها الشُّعراء في التَّعبير عن أفكارهم، لتقريب المعاني وزيادة توضيحها للتَّأثير في السَّامع. والصُّورة بناءً على ذلك " ليست زينةً شكليَّةً، أو حليةً مصطنعةً، وإنَّما أداة أساسيَّة لتوصيل الخبرة والتَّعبير عن الرُّؤية" [٢].

وتظهر الصُّورة بشكل أوضح من خلال "الشَّكل الفنِّي الذي تتَّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشَّاعر في سياق خاص ليعبِّر عن جانب من جوانب التَّجربة الشِّعريَّة"[٣] معتمداً في ذلك على وسائل التَّعبير المختلفة في رسم مشاهداته ونظرته الخاصَّة للأشياء.

وتأتي الفنون البيانيَّة في مقدِّمة الصُّور التي استعان بها الشُّعراء في شعر الغزوات، وهي صور عمادها التَّشبيهات، والاستعارات، حيث لجأ إليها الشُّعراء في قصائدهم لما تمثِّله من قيمةٍ فنِّيَّة عالية.

ويعدُّ التَّشبيه من أكثر الفنون البيانيَّة جرياناً في الشِّعر، فهو من أقدم صور البيان وأقربها إلى الفهم والأذهان، وبه يزداد المعنى وضوحاً ويكتسب تأكيداً [٤].

ومن الصُّور التَّشبيهيَّة ما يظهر في قول كعب بن مالك - ﷺ - في موقعة بدر، حيث صور مسيرة جيش المسلمين لملاقاة المشركين، وكأنَّهم أسود تزأر تنتظر فريستها، يقول :

فَسَارُوا وسِرْنَا فَالْتَقَيْنَـا كأنَّنـــا   أُسُودُ لِقَــاءٍ لا يُرَجَّى كَلِيمُهـــا[٥]

كما صوَّر حسَّان بن ثابت - ﷺ - استعداد المسلمين للقتال، فقال :

فِتْيَانُ صِدْقٍ كاللُّيوثِ مَسَاعِرٌ   مَنْ يَلْقَهُمْ يَوْمَ الهِيَاجِ[٦] يُعَرِّدِ[٧]

حيث يصف فرسان المسلمين الذين يقفون في مقدِّمة الصفوف للدِّفاع عن عقيدتهم، والتَّضحية من أجلها، ولذا أطلق عليهم فتيان صدق، وشبههم بالأسود الضَّارية التي تدافع عن عرينها بكل حماسةٍ وعزيمة،

---

(١) راجع مثلا: ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٢٥٤ – ٢٥٥ ، ٢٥٧ – ٢٥٨ ، الجبوري، **شعر عبدالله بن الزِّبعرى**، ص ٢٩ – ٣٠ ، ٣٧ – ٣٩ ، ٤٠ – ٤٣ .

(٢) وادي، طه، **جماليَّات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م، ص ٢١٢ .

(٣) القط، عبد القادر، **الاتِّجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص ٣٩١ .

(٤) انظر : القيرواني، ابن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٦٣م)، **العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ ١/٢٨٧.

(٥) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٦٦ .

(٦) يوم الهياج: أي يوم الوقائع والمعارك الشَّديدة ، يعرِّد : يفرُّ .

(٧) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٩٤ .

وهـــم مع ذلك يسعرون نار الحرب، التي لا يقوى الأعداء على خوضها، بل يفرُّون منها لجبنهم وخورهم.

كما شبّه شعراء الغزوات أعداءهم من المشركين بالنَّعام، الذي يضرب به المثل في الجبن، وممَّا جاء من أمثال العرب قولهم : ((أَندُّ من نعامة))(١) أي أَنْفَر. حيث شبَّه كعب بن مالك - ؓ - فرار المشركين يوم بدر بالنَّعام، فقال :

فَأَتَاكَ فَلُّ المشركين كَأَنَّهُمْ		والخَيْـــلُ تَثْفِنُهُم نَعَـــامٌ شُرَّدُ(٢)

أمَّا حسَّان - ؓ - فقد رأى تصويراً آخر لفرار المشركين في غزوة بدر، وذلك حين شبَّههم بالإبل التي يسير بعضها في إثر بعض، مبيِّناً هروبهم من أرض المعركة، ورجوعهم على أعقابهم بعد أن حمي الوطيس، وأحاط بهم المسلمون من كلِّ جانب، حيث يقول في ردِّه على قصيدة ابن الزِّبعرى :

إِذْ تُولُّونَ عَلَى أَعْقَابِكُـــــــمْ		هَرَباً في الشِّعْبِ أَشْبَاهَ الرَّسَلْ(٣)

أمَّـــا فرســـان المسلمـــين الذين يواجهون الأعداء بكلِّ بســـالة فقد شبَّههـــم حسَّان - ؓ - بالصُّقور، في قوَّة بأسهم، ونفاذ بصرهم، وتمكُّنهم من خصومهم، يقول:

لَهُ خَيْلٌ مُجَنَّبَةٌ تَعَـــادَى(٤)		بِفُرْسَانٍ عَلَيها كَالصُّقُورِ(٥)

ويشير حسَّان بن ثابت - ؓ - إلى مكانة خُبَيب بن عدي(٦) - ؓ - وجهاده من أجل نصرة الإسلام، فيقول :

صَقْراً تَوَسَّطَ في الأَنْصَارِ مَنْصِبُهُ		حُلْوَ السَّجِيَّةِ مَحْضاً غَيْرَ مُؤْتَشِبِ(٧)

وفي معركة بـــدر لم يجد كعب بن مالك - ؓ - بدّاً من ذكـــر مسيرة ذلك الجيش المسلم، يقدمه الرَّسول الكريـــــم - ﷺ - حيث يحثُّهم على الجهـــــاد، ويقوِّي عزائمهم، وهم يصغون إليـــه، ويطيعونه في كلِّ ما يقول، وقد لجأ كعب - ؓ - إلى الصُّورة التَّشبيهيَّـــــة في هذا المقام، وذلك عندما شبَّه النَّبيَّ - ﷺ - بالبدر، الَّذي يضيء للآخرين فينير لهم طريقهم، ويدلّهم إلى طريق الرَّشاد والفلاح، يقول :

---

(١) الميداني، أبو الفضل (٥١٨هـ/١١٢٤م)، **مجمع الأمثال**،تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابلي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٨م، ٤١٣/٣.

(٢) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ١٩١ .

(٣) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ١٨١ .

(٤) الخيلُ المجنَّبَةُ : المقودةُ . وتعادى : تسرع .

(٥) حسَّان بن ثابت، **الديوان** ، ص ٢٤٥ .

(٦) هو خُبَيْب بن عديٍّ بن مالك بن عامر الأوسي الأنصاري ، شهد بدراً ، وقَتَل الحارث بن عامر بن نوفل ، واستشهد في عهد النَّبيِّ ﷺ . انظر : العسقلاني، ابن حجر، **الإصابة في تمييز الصحابة**، ١٨٥/٣.

(٧) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٢٥ .

نَمْضِي ويَذْمُرنا(١)في غَيْرِ مَعْصِيَةٍ ... كأنَّه البَدْرُ لم يُطْبَعْ عَلَى الكَـــذِبِ(٢)

وفي صورة تشبيهيَّة أخرى يشبِّهه - ﷺ - بالشِّهاب، وهو يتوسَّط المسلمين، يقول كعب :

فِينَا الرَّسُولُ شِهَابٌ ثمَّ يَتْبَعُه ... نورٌ مضيءٌ له فَضْلٌ على الشُّهُبِ(٣)

كما استعان الشُّعراء بالاستعارات الجميلة لإبراز معانيهم في حلَّة قشيبة، وإيرادها في شكل تشتاق إليه النُّفس، وتأنس به. ومن تلك الصُّور ما عبَّر عنه حسَّان بن ثابت - رضي الله عنه - في يوم بدر، وذلك في وصف هزيمة حكيم بن حزام بن خويلد(٤) في ذلك اليوم، حيث قال :

نَجَّى حَكِيماً يَوْمَ بَدْرٍ رَكْضُــهُ ... كَنَجَاءِ مُهْرٍ مِنْ بَنَاتِ الأَعْوَجِ

لَـــمَّا رَأَى بَدْراً تَسِيلُ جِلَاهَهَا(٥) ... بِكَتَائِبٍ مِلْأَوْسِ أَوْ مِلْخَزْرَجِ(٦)

فقد جعل حسَّان - رضي الله عنه - في البيت الثَّاني جِلَاه بدرٍ تسيل رجالاً من كثرة كتائب الأوس والخزرج على سبيل الاستعارة، وذلك بما تحمله من عمق في تصوير تلك الكتائب، التي قدمت لنصرة الإسلام ودحر الشِّرك.

وفي تصوير المعارك تظهر جليّاً براعة الشُّعراء في التقاط صورهم التي رسموا من خلالها مشاهد حيَّة لما دار في أرض المعركة من مواقف وأحداث، ومن ذلك ما عبَّر عنه كعب بن مالك - رضي الله عنه - في موقعة بدر، عندما وصف قتلى المشركين الذين سقطوا في أرض المعركة، فقال :

وعُتْبَةُ وابْنُـــه خَـــرَّا جميـــعــاً ... وشَيْبَةُ عَضَّهُ السَّيْـــفُ الصَّقِيـــــلُ

وهَام بني ربيعــــةَ سَائلُــوهـــا ... ففي أَسْيَافِنــــــــا منها فُلُــولُ(٧)

حيث أشار كعب - رضي الله عنه - إلى مقتل سادة قريش، ومنهم عتبة وشيبة ابنا ربيعة بن عبد شمس، اللذان قتلا في بدر، فقد لقيا جزاء عداوتهما ومحاربتهما للمسلمين، وفي التَّعبير عن مصرع شيبة تصوير بديع، وذلك حين قال : ((وشيبة عضَّهُ السَّيف الصَّقيل)) فقد شبَّه السَّيف بحيَّة تعضُّ، وتنهش، وتلحق الضَّرر بمن تريد، حيث أوحى هذا التَّعبير بالأثر الذي أحدثه السَّيف، وما كان له من وقع مؤلم في أجساد المشركين. وفي قوله : ((وهَام بني ربيعةَ سَائلُــوها)) إحالة للسُّؤال من العاقل إلى ما لا يعقل، إذ الخطاب يكون في حقيقته إلى أولئك المشركين، وليس إلى هاماتهم التي تطايرت في يوم بدر، وهنا يكون التَّعبير أبلغ

(١) يذمرنا : يحضُّنا ويدفعنا .

(٢) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ١٧٥ .

(٣) المصدر السَّابق ص ١٧٤ .

(٤) تقدَّمت ترجمته ص (١٠) .

(٥) الجِلَاه : جمع جلهة ، وجلهتا الوادي : جانباه . وملأَوسِ أو ملخزرج: أي من الأوس ومن الخزرج على سبيل التَّسهيل .

(٦) حسَّان بن ثابت، **الديوان**، ص ٢٩٩ .

(٧) كعب بن مالك، **الديوان**، ص ٢٥٣ .

وأقوى تأثيراً من جهة الاستدلال على ما حلَّ بالمشركين، وما أصابهم في تلك الموقعة الحاسمة.

ويصف العبَّاس بن مرداس السُّلمي ما كان من مشاركة بني سُليم في فتح مكَّة بألف فارس جاءوا لنصرة النَّبيِّ - ﷺ - وتحقيق الفتح المنتظر، يقول :

مِنَّا بمكَّة يومَ فَتْحِ محمَّـــــــــــدٍ		أَلْفٌ تَسِيلُ بِهِ البِطَاحُ مُسَوَّمُ(١)

لقد كان العدد الذي شـــارك المسلمين من بني سُليـــم كثيراً في نظر الشَّـــاعر، فهم ((معلَّمون)) ومتدرِّبون على الحرب وخوض غمارها من جهة، وقد سالت بهم تلك الأرض السَّهلة المتَّسعة لكثرتهم ووفرة أعدادهم من جهة أُخرى، وهنا يبرز دور التَّصوير الذي لجأ إليه العبَّاس بن مرداس في قوله: ((ألف تسيل به البطاح)) إذ لا تسيل الأرض ماءً، بل تسيل رجالاً من بني سُليم ملأوا بكتائبهم تلك البطاح، وهو ما يُبرز أهمِّيَّة تلك الحشود الَّتي توافرت لنصرة المسلمين في فتح مكَّة.

وفي موقعة مؤتة، وأمام جيوش الرُّوم الجرَّارة التي واجهت المسلمين في أرض المعركة، لم يجد عبد الله بن رواحة - ﷺ - بدّاً من مخاطبة نفسه، وحثِّها على الصَّبر والعزيمة، والتَّضحية من أجل النَّصر أو الشَّهادة في سبيل الله، يقول :

يَـــــا نَفْسُ إِلَّا تُقْتَلِي تَمُـــوتِي		هذا حِيَاضُ المَوْتِ قـــــد صَلِيـــــتِ

إِنْ تَسْلَمِي اليَوْمَ فَلَنْ تَفُوتِـــــي		أَو تُبْتَلِي فَطَالَمَـــــا عُـــــوفِيـــــتِ(٢)

فقد جعل الشَّاعر من نفسه إنساناً مقابلاً له يجيد لغة الحوار والخطاب، والجدال والإقناع، وذلك ليبثَّ ما في وجدانه من مشاعر، ويعـــالج ما في داخله من إحجام، قاصداً في نهاية المطاف أن تتشجَّع نفسه، وتُقدم على ذلك الأمر الذي جاءت من أجله، وهو الجهاد والتَّضحية في سبيل الله.

ويصوِّر العبَّاس بن مرداس - ﷺ - بطولة قومه وشجاعتهم، وهم يتصدُّون للمشركين في موقعة حُنين، فيقول :

إِذْ نَرْكَبُ المَوْتَ مُخْضَرّاً بَطَـــائِنُـــــهُ		والخَيْلُ يَنْجَابُ عَنْها سَاطِعٌ كَدِرُ(٣)

فالشَّاعر هنا وفي سياق تجسيد شجاعة قومه وفروسيَّتهم يلجأ إلى التَّصوير، وذلك حين أحال الأمور المعنويَّة إلى أمور حسِّيَّة، تشاهد، وتُركب، ويُتعامل معها، وهو ما يظهر فيقوله : ((إذ نركب الموت مخضرّاً بطائنه)) فقد أحال ((الموت)) وهو أمر معنوي إلى محسوس، وجسَّده بشكل ملموس، ليُوحي من خلال

(١) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٢٦ .
(٢) عبد الله بن رواحة، **الديوان**، ص ١٥٤ .
(٣) ابن هشام، **السِّيرة النَّبويَّة**، ٢/٤٦٧ .

ذلك بما امتاز به أولئك الفرسان من ثبات، وعزيمة، وإقدام في أرض المعركة.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصَّالحات، والصَّلاة والسَّلام على أفصح العرب قاطبة سيِّد الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد :

فقد سارت هذه الدِّراسة في تتبُّع شعراء غزوات النَّبيِّ ﷺ، وما قيل في تلك المعارك الخالدة من أشعار، وما حفلت به من روح الحماسة والعزيمة، والحرص على الدِّفاع عن الإسلام، ومنافحة خصومه، والتَّصدِّي لهم في كلِّ الأشعار التي نظموها من أجل الإساءة إلى الدَّعوة الإسلاميَّة.

وقد اشتملت هذه الدِّراسة على قسمين أساسين، **أحدهما** بعنوان : ((الشِّعر في مواكبة الغزوات))، وفيه عرض البحث لغزوات النَّبيِّ ﷺ، وما قيل فيها من أشعار، وما حفل به ذلك الشِّعر من ردود على شعراء المشركين، حيث كانت غزوة ((بدر)) هي أولى الغزوات التي نالت اهتمام الشُّعراء، ثم تلتها غزوة ((أحد))، واتَّسم فيها الشِّعر بالكثرة لما شهدته من أحداث جعلت شعراء المشركين يفخرون على المسلمين، ولذا فقد جاءت الرُّدود من قبل شعراء المسلمين لتخرس ذلك الشِّعر، وتفصح عن عيوبه. وفي غزوة ((الخندق)) وقف الشِّعر يشير إلى حماسة المسلمين وروحهم المعنويَّة في مواجهة تلك الأحزاب التي قدمت لحرب المسلمين، ولكنَّهم باءوا في نهاية أمرهم بسوء العاقبة والخسران. وفي غزوة ((مؤتة)) وقف الشِّعر يستنهض الهمم، ويقوِّي العزائم، ويشير إلى ما ينشده المسلمون من النَّصر أو الشَّهادة في سبيل الله. وأخيراً جاء ((فتح مكة)) فكان بشارة عظيمة للمسلمين وطريقاً لنشر الإسلام في تلك الأنحاء، حيث مجَّد الشُّعراء ذلك الفتح وأبانوا عن عظمته، وأهمِّيَّته للمسلمين.

أمَّا **القسم الثَّاني** فكان بعنوان : ((القيم الفنِّيَّة في شعر الغزوات)) وفيه تناولت الدِّراسة ما اتَّسم به ذلك الشِّعر من قيم فنِّيَّة في جانب اللُّغة الشِّعريَّة، والصُّورة الفنِّيَّة، وبيان أثر القرآن الكريم في شعر الغزوات.

هذا وأسأل الله تعالى التَّوفيق والسَّداد، وأستمدُّ منه العون والتَّأييد.

والحمد لله أولاً وآخراً، وصلَّى الله على نبيِّنا محمَّد وعلى آله وصحبه وسلَّم.

The Hashemite Kingdom of Jordan **Mutah University**

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

ISSN 1026-3721

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (3), **No.** (2), **Rabia** 1 1428 (**April** 2007)

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

Editorial Correspondence

Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

Deanship of Academic Research

P.O. Box (١٩)

Mu'tah University, Mu'tah (٦١٧١٠),

Karak, Jordan.

Tel: (٠٣-٢٣٧٢٣٨٠)

Fax. ++٩٦٢-٣-٢٣٧٠٧٠٦

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

Vol. (3)**, No.** (2)**, Rabia** 1 1428 **(April** 2007**)**

Conditions of Publications:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A٤ paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word ٩٧ or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([(1)], [(2)]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

Basic Format

Books

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

Example:

Al-Jāḥiẓ, Abu ʻUthmān ʻAmr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). ʻ**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

Subsequent references to the same source:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

Manuscripts:

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

Example:

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn ʻAli. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

Articles in Periodicals:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

Example:

Jarrār, Ṣalaḥ. " ʻynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

Edited Books (Conference Proceedings, dedicated books)

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

Example:

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

Price Per Issue: **(JD** 3**)**

Subscription:

Subscriptions should be sent to:

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Scientific Research
Mu'tah Jordan
Karak- Jordan

Annual Subscription:

Individuals:

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

Institutions:

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

Students:

- [JD 5] Per Year

Subscrber's Name & Address:

Name	
Address	
Job	

Form:

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

Signature: **Date:** / /200

المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة
الكرك - الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع: ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

التوقيع : **التاريخ :** / / ٢٠٠